

EL ROMANTICISMO

ESTUDIO

DE SUS CARACTERES ESENCIALES
EN LA POESÍA LÍRICA EUROPEA
Y COLOMBIANA

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von

EDUARDO OSPINA, S. J.

aus Bogotá (Kolumbien)



MADRID
EDITORIAL VOLVNTAD
1927

Referent: Prof. Dr. Karl Vossler.

Tag der mündlichen Prüfung: 8. März 1927.

EL ROMANTICISMO



Digitized by the Internet Archive
in 2026

EDUARDO OSPINA, S. J.

EL ROMANTICISMO

ESTUDIO

DE SUS CARACTERES ESENCIALES
EN LA POESÍA LÍRICA EUROPEA
Y COLOMBIANA



MADRID
EDITORIAL VOLUNTAD, S. A.

1927



A mi Patria.

PROLOGO

PRÓLOGO

El presente libro no es sino la solución preliminar de una cuestión que surgió al paso del autor ante el propósito de escribir un estudio sobre el romanticismo en la lírica de Colombia, su patria.

El sólo proponerse hacer un estudio sobre el romanticismo en la lírica colombiana exigía dar a las palabras *romanticismo* y *romántico* un sentido relacionado con la literatura europea, pues si se tratara de estudiar un carácter o escuela exclusivos de Colombia, no era razonable emplear esas palabras usadas en la literatura internacional. Pero a quien pone la vista con un poco de fijeza sobre las literaturas europeas le puede ocurrir una pregunta que envuelve una duda: ¿Existe en las diversas literaturas europeas un sentido idéntico para las palabras *romántico* y *romanticismo*? O en otros términos: ¿Tiene el romanticismo idénticos caracteres esenciales en todas las literaturas europeas?

La pregunta no tiene una respuesta inmediata.

Aunque las románticas (1) particulares de cada nación están bien estudiadas, generalmente hablando, un estudio

(1) La palabra castellana *romanticismo* tiene un sentido abstracto para significar la forma o espíritu trascendente del arte y literatura románticos y un sentido concreto para significar el conjunto histórico de escritores y obras románticas de cada nación. Como esos dos sentidos son nociones que no se identifican, me parece razonable adoptar, generalmente, la palabra *romanticismo* para la significación abstracta, y para la significación concreta el sustantivo *romántica* (como en castellano *lírica*, *dramática*, etc., y en alemán, *Romantik*), aceptable por su forma y deseable por su precisión significativa.

comparativo de su conjunto está por hacer, que yo sepa. Cuando un español habla de la romántica española o un alemán de la alemana, ya cuenta con un concepto determinado por las notas que esa literatura tiene en su país, y no se preocupa de si esas notas convienen o no a las románticas extranjeras. Ocasionalmente, y no con la deseable precisión y amplitud, se suelen señalar ciertos caracteres como internacionales: así, se habla del predominio de la fantasía y sensibilidad o del estudio de la Edad Media y elección de temas cristianos, etc. Pero ¿son esos caracteres tan universales que se realicen en todo autor y obra románticos?, y sobre todo, ¿son esos los caracteres que revelan la esencia misma de la escuela? Porque es el caso que hay muchas obras de perfecto equilibrio, libres de predominio imaginativo o sentimental; hay muchas obras en que no aparece la Edad Media ni los temas cristianos y que, sin embargo, llevan el sello inconfundible de la escuela romántica.

Así se levanta ante el crítico la grave cuestión de investigar si existen los caracteres universales del romanticismo, de un romanticismo trascendente, que tenga *el mismo sentido*, la misma esencia en España que en Alemania, en Francia que en Inglaterra. Problema crítico que no admite una solución apriorística: su solución ha de ser, ante todo, histórica. Si las románticas particulares están señaladas con ciertas notas comunes a todas ellas, entonces podremos hablar con derecho y exactitud del romanticismo europeo o simplemente del romanticismo. Si las románticas particulares carecen de esas notas, no se puede hablar de él con esa generalidad.

Tal problema, que para un europeo no tiene quizá tanta importancia e interés, los tiene absolutos para un escritor colombiano. Tratándose de una literatura nueva y geográficamente exterior al ciclo de las europeas, se ha de adoptar para las palabras que entrañan grandes ideas histórico-literarias un sentido europeo, porque así lo exige la mutua in-

teligencia del tecnicismo crítico, y principalmente porque nuestra literatura, como nuestra cultura, en general, se identifica en su origen y en su naturaleza con la literatura y civilización europeas.

Por tanto, en el umbral mismo de un estudio sobre el romanticismo en la lírica colombiana debía quedar resuelto el problema de si existe ese romanticismo de sentido idéntico para las principales literaturas del viejo Continente. Y esa exigencia fué la que me impuso la tarea—más larga y paciente de lo que se puede conjeturar a primera vista—de estudiar los principales poetas líricos de cuatro (1) de las más importantes románticas europeas, para averiguar si existen esos caracteres exactos y específicos de un mismo tipo cultural. Terminada la faena, creo poder responder con plena seguridad que existen esos caracteres en las románticas europeas.

Hecho esto, quedaba por averiguar si esos caracteres informan también la poesía lírica colombiana, para ver si ella pertenece y en qué grado a la escuela romántica. En esta segunda etapa de la investigación, más bien que el estudio individual empleado antes para las románticas europeas, he preferido emplear un método que permite citar mayor número (2) de autores y ofrece la ventaja de mostrar, bajo una luz nueva, la naturaleza del romanticismo. Así, el análisis de la lírica colombiana no sólo muestra que esta lírica es esencialmente romántica, sino que también contribuye a iluminar la idea general del conjunto. Pero como se ve, esto no forma un

(1) Como se ve en el texto, las escogidas fueron la romántica alemana, la inglesa, la francesa y la española. No hago estudio especial de la italiana y de la portuguesa, porque él resultaría demasiado largo, porque esas literaturas han influido menos en la colombiana y, sobre todo, porque juzgo que las cuatro elegidas son términos suficientes para una sólida inducción.

(2) Véase en el Apéndice, pág. 423, la lista de autores colombianos citados.

estudio comprensivo de la lírica en Colombia; es sólo la demostración de que esa poesía es romántica; es la solución de una cuestión preliminar.

Como origen más profundo y radical de los caracteres románticos se señala en muchos pasajes de la primera parte un concepto especial del arte (el ser expresión directa de la vida) y un concepto especial de la vida (la concepción cristiana en sus líneas fundamentales): dos puntos que, por ser muy importantes, exigen una consideración especial, y se exponen en la segunda parte.

Así el presente ensayo toma esta disposición:

Una parte en que se estudian los caracteres del romanticismo por método histórico-crítico (*primera sección*: cuatro principales románticas europeas) y por un método que podríamos llamar crítico-psicológico (*segunda sección*: romántica colombiana).

Una segunda parte en que se estudia el concepto del arte y de la vida en los románticos. En el capítulo primero se determina históricamente qué fórmula dieron los románticos a la idea del arte, y teóricamente, qué valor estético tiene esa fórmula. En el capítulo segundo se hace un confrontamiento entre la concepción trascendente del Cristianismo y la de los griegos, a fin de hacer ver cuán diversas consecuencias artísticas introducen dos diversas concepciones de la vida. Finalmente, dos breves capítulos mostrarán cómo la concepción cristiana, en sus líneas fundamentales, es la de los románticos, y cómo se explican los errores personales de los mismos respecto al concepto romántico del arte y al concepto romántico de la vida.

No es de extrañar que en la segunda parte, en que ya no se trata de aportar el dato minucioso, sino de una consideración de los principios, las ideas pidan una ascensión a regiones superiores, a la filosofía del arte y de la vida, si es que, como dice el profesor Dr. Karl Vossler, referente de esta tesis—pues como tal fué presentado este libro ante la

Facultad de Filosofía de la Universidad de Munich—, en él hay “una exposición de la lírica colombiana en los siglos XIX y XX, embebida en un estudio circunstanciado y comprensivo de la romántica europea, más aún, del romanticismo en general”.

Es posible que este trabajo, llevado a cabo sin otro móvil que un intenso amor por el arte y la verdad, presente ideas algo diversas de las comúnmente recibidas acerca de estos temas. Si así fuera, el autor se alegraría muy sinceramente de que estas páginas dieran ocasión a alguien para una revaluación de ideas. Uno de los mejores éxitos que puede alcanzar cualquier escrito es suscitar ideas dignas de una discusión, que puede aquilatar la verdad cuando ésta es la inspiradora del esfuerzo.

Munich, enero 1927.

PRIMERA PARTE

CARACTERIZACIÓN DE LA LÍRICA ROMÁNTICA

PRIMERA SECCION

CARACTERIZACIÓN DE LA LÍRICA EN CUATRO ROMÁNTICAS EUROPEAS, POR MÉTODO HISTÓRICO-CRÍTICO

CAPÍTULO PRIMERO

Ideas generales sobre la investigación de caracteres
en la lírica romántica



CAPÍTULO PRIMERO

Ideas generales sobre la investigación de caracteres en la lírica romántica

Es idea generalmente recibida en la crítica que el romanticismo surgió y desplegó sus cualidades propias enfrente del pseudoclasicismo del siglo XVIII, que había invadido la literatura europea, principalmente por influjo de Francia.

El pseudoclasicismo se distinguía, sin duda, por su doble carácter de literatura *intelectualista* y *cortesana*. Frente a ese conceptismo de salón se suelen presentar las notas propias del romanticismo: enfrente de la razón universalista y fría, la imaginación aliada con el sentimiento, y, como consecuencia de eso, enfrente al ideologismo abstractivo, la realidad individual y concreta; enfrente al formulismo clasicista y cortesano, la naturalidad genial y burguesa, y, como consecuencia de esto, enfrente a las reglas de imitación de las literaturas antiguas, la libertad como ley suprema del arte moderno.

Esta contraposición es exacta, y todos convienen en ella. Pero ¿qué causa produjo ese contraste histórico? El espíritu de reacción, se dice. La filosofía enciclopédica y su efecto natural, la literatura rococó, no ejercitaron más que la inteligencia, y el alma humana, hastiada, reaccionó para dar también expansión preferente a la fantasía y a la sensibilidad. Esta respuesta no agota la cuestión. Porque es el caso que

el alma humana no es una máquina que pueda tan fácilmente escribir ahora con unos tipos, ahora con otros; cuando las facultades psíquicas trabajan normalmente, trabajan todas en colaboración, como es de ver en los mismos clásicos, que los clasicistas proclamaban supremos maestros del arte. Cuando una literatura logra realmente hacer predominar una sola facultad psicológica, esa literatura lleva el sello de la antinaturalidad y el artificio: tal es el caso del pseudoclasicismo, que suprimió, por decirlo así, la imaginación y el sentimiento.

El romanticismo dió expansión a esas dos facultades sin suprimir la inteligencia. Muy al contrario, dió una gran amplitud al ejercicio de la razón. Gustavo Lanson dice muy exactamente:

“Le romantisme (et c'est là sa grandeur) est tout transversé de frissons métaphisiques: de là le caractère éminent de son lyrisme, qui dans l'expansion sentimentale et dans les tableaux pittoresques, nous propose de méditations ou de symboles de l'universel ou de l'inconnaissable” (1). Es más: el pseudoclasicismo fué en ese sentido muy superficial, comparado con el romanticismo. Brunetière hace una observación, no menos exacta, que es aplicable con todo rigor a los escritores del siglo XVIII:

“Si vous voulez savoir pour quelles raisons quelques-uns de nos plus grands écrivains—j'excepte toujours les Bossuet et les Pascal...—si vous voulez savoir pourquoi Racine ou Molière, par exemple, n'ont pas toujours atteint cette profondeur de pensée que nous trouvons dans un Shakespeare ou dans un Goethe; ou encore, pourquoi de certaines questions, comme celle de la destinée, qui son eveloppées dans un *Hamlet* ou dans un *Faust*, semblent leur être demeurées étran-

(1) *Histoire illustrée de la Littérature Française*, t. II, VI^e partie, liv. II, ch. II, p. 252.

gères, "cherchez la femme", et vous trouverez que la faute en est à l'influence des salons et des femmes. Ils ont voulu plaire... Sur tout, ils n'ont pas pris eux-mêmes, ou paru prendre, ni traité la vie plus sérieusement qu'on ne faisait autour d'eux..." (2).

Y realmente quien lea los grandes líricos románticos, representantes de esta nueva raza, ve a la primera página que los grandes problemas metafísicos son la obsesión del alma romántica. Por tanto, el romanticismo no es sólo una reacción ni se explica sólo por ella.

Es necesario buscar otra raíz más honda, una raíz psicológica diversa, de un puro anhelo de expansión de otras facultades del hombre.

Después de un estudio directo y serio, creo poder afirmar con razón que el romanticismo procedió de un cambio en el concepto del arte, causado por un cambio (al menos respecto de la filosofía y literatura del siglo XVIII) en la concepción de la vida. Es de suma importancia el hacer notar esa unión entre la filosofía general de la vida y el concepto particular del arte. El romántico, y ante todo el lírico romántico, hace del arte la expresión de su vida; su poesía son sus ideas, sus sentimientos, los episodios personales; en una palabra, su biografía interior y exterior. No siempre filosofa; pero casi siempre deja ver el fondo metafísico de su mentalidad trascendental acerca de las cosas. Ahora bien: esa compenetración de la vida y el arte es ya el primer carácter de la lírica en todas las románticas europeas. El arte rococó hace profesión de imitar, vive de la mitología y de las Arcadias; el molde de su arte externo anula los rasgos de la vida individual: ese arte no es la imagen de la vida.

A cualquiera que compulse por primera vez los datos cronológicos en la historia del romanticismo no puede menos de

(2) *L'évolution des genres dans l'Hist. de la Litt.*, IV^e leçon, p. 128 s.

llamarle la atención cómo en todos los países, e independientemente unos de otros, se va sintiendo muy de atrás una palpitation romántica, precursora de algo íntimo y vital. Luego esa idea vaga se formula, encuentra acogida y resonancia en toda Europa, y por varios años se traba una lucha entre las dos escuelas artísticas, con un encarnizamiento sin ejemplo en la historia. Esa preparación y esa universalidad de la contienda en todos los países induciría ya a pensar en un origen común, en la existencia de los mismos intereses internos y profundos en cada pueblo. Las obras románticas vienen a mostrar que realmente había en toda Europa un fondo común en la concepción de la vida muy diverso de la filosofía enciclopédica. Si el romanticismo se propagó sólo como una fórmula literaria encerrada en la palabra "libertad", ¿de dónde provino esa sustancia interior de filosofía trascendente que fué en todas partes como el depósito de combustible para el incendio causado por la centella de una sencilla idea estética? Ese fondo común es, como se comprende fácilmente, el almacenado en la vida de Europa por la civilización cristiana, que en su parte más íntima y fecunda se identifica con la moderna civilización de la misma Europa.

El Cristianismo, así como penetró en todos los pueblos, así penetró con sus ideas en la región de la metafísica y de la vida moral, tan profunda y comprensivamente, que ha creado una como naturaleza propia en la psicología de la cultura moderna. Aun las almas de artistas que conscientemente se han alejado o vivido alejados del Cristianismo, tienen una manera de mirar la vida, llevan tan desarrollados ciertos instintos naturales, viven tan atormentados por la preocupación metafísica, que muestran bien lo imposible que es desprenderse de esos hábitos psicológicos infundidos en la vida humana por el Cristianismo (3). Este fenómeno ya no se podía

(3) "Un nuevo tipo de belleza espiritual apareció en el mundo, y la Sangre del Calvario, cayendo gota o gota sobre las frentes

adivinar *a priori*, y sólo las obras románticas podrían hacernos tal revelación. Creo que quien lea las páginas del presente estudio no ha de juzgar que la revelación ha tenido efecto a media luz.

De lo dicho se deduce que los caracteres con que así se nos presenta el romanticismo son caracteres *filosófico-psicológicos*.

Esto puede sugerir objeciones críticas. Primeramente, esos caracteres servirán para determinar una escuela filosófica, no una escuela literaria. Y, en segundo lugar, aun aplicados al romanticismo, como escuela literaria, no lo diferenciarían de otras, sobre todo de las posteriores a él.

El primero de estos reparos queda satisfecho si se observa que aquellos caracteres son los más profundos y los más a propósito para conocer una literatura, una poesía, cuyo primer distintivo es el *ser expresión de la propia vida* en su parte más humana y, por lo mismo, estética.

El segundo reparo me da ocasión para hacer una declaración necesaria. Hablando con sinceridad, juzgo que es muy general el error de tener a la escuela literaria y artística que hace algo más de un siglo dió un vuelco al concepto del arte, por un simple cambio de estilo o manera, o como quiera llamársele, que se contrapone en ciertas formas a las otras maneras posteriores del arte, v. gr., al parnasianismo, simbolismo, etc. El cambio introducido por el romanticismo en el arte es tan radical como sus caracteres, y al arte que tenga esos caracteres llamo yo romanticismo, porque históricamente así se empezó a llamar, con mayor o menor propiedad, desde su primera aparición. Si el arte posterior hasta nuestros días está envuelto en los mismos rasgos fundamentales que el

redimidas, hizo brotar la semilla de incógnitos anhelos, de místicas fruiciones, de trágicas angustias, que son jugo y savia del arte moderno, hasta cuando parece más olvidado de su origen y del sello cristiano que lleva impreso desde la cuna." (M. Menéndez y Pelayo, Discurso pronunciado en Sevilla el 5 de diciembre de 1904.)

primer romanticismo, eso significará que de mis principios se deduce que es romántico el arte moderno y que el romanticismo vive todavía. Acepto en toda su amplitud la consecuencia, aunque necesitaría otro libro para razonarla. Cuando hablo del romanticismo no hablo, por tanto, de una *forma externa*, que sin duda tiene sus notas específicas distintivas, sino de una gran revolución en el concepto del arte y de los caracteres que ese concepto imprimió al arte mismo.

Pero eso no significa que el romanticismo no tenga un perfil completamente propio, que lo diferencia de todas las que se llaman con propiedad escuelas artísticas. Ante todo, lo diferencia del arte clásico, con quien tiene de común sólo la primera nota de ser expresión de la propia vida. Lo diferencia también del arte del renacimiento, que ya fué una imitación del arte ajeno, y con el cual no tiene más rasgo común que el aprecio, muy diversamente interpretado, del arte clásico. Lo diferencia, sobre todo, del pseudoclasicismo rococó, con el que no tiene ninguna semejanza. Más aún: lo distingue de toda otra forma de literatura y poesía moderna en la que el concepto del arte lírico se restrinja de algún modo, como, verbigracia, en el parnasianismo, o el concepto de la vida cambie, como en el realismo materialista de Zola; y, finalmente, lo distingue de una literatura propiamente cristiana de otros tiempos moralmente diversos de los nuestros, v. gr., la de la Edad Media, como se distingue la vida del siglo XX de la vida del siglo X.

Cuáles sean en concreto esos caracteres se irá viendo a lo largo del análisis presentado en esta primera sección, que terminará con una breve síntesis de los mismos.

* * *

Respecto de la diversa forma de análisis de las cuatro románticas escogidas creo conveniente advertir que dos de ellas, la alemana y la inglesa, se presentan estrechamente uni-

das con un cambio, con una verdadera evolución en las ideas de un grupo de escritores, y por eso era imprescindible indicar ese proceso hasta el estadio final, cuyo reflejo en la poesía le imprime su carácter romántico. En las románticas francesa y española no ofrece la historia ni un grupo de acción simultánea, ni una verdadera evolución ideológica en los individuos que se suceden cronológicamente. Por eso el análisis de estas dos románticas insiste especialmente en mostrar la correspondencia entre la poesía y la vida subjetiva de cada poeta.

CAPÍTULO II

La romántica alemana

CAPITULO II

La romántica alemana

En la atmósfera de fines del siglo XVIII, antes de aparecer la romántica alemana, había ya otras corrientes diversas de la pura y definida corriente clasicista representada por grandes nombres como Klopstock, Schíller y Goethe.

§ I

Ideas precursoras

Aunque los poetas de *Sturm und Drang* (1), por su indómita violencia, no formaron sistema consistente que se perpetuara en sí mismo, dejaron en los espíritus el arranque de libertad, pronta a sacudir yugos injustificados y pronta también muchas veces a sacudir leyes de sentido común.

Vivían también y se propagaban las fecundas ideas que el talento rápido y comprensivo de Herder había esparcido

(1) Tal es el nombre que se dió en Alemania al período de revolución de ideas sociales y literarias comprendido entre 1763 y 1789. *Sturm und Drang* ("Asalto y acometida"), nombre que caracterizó a todo el período, es el título de un drama (1777) de Maximiliano Klinger (1752-1831).

en sus obras, fragmentarias, pero llenas de iniciativas artísticas, como la comprensión de Shakespeare, de la Edad Media, del Oriente. Y vivían sobre todo en las almas jóvenes algunas obras de Goethe y Schiller, los dos genios que más digna y cuerdamente representaron al arte clásico, pero que, por ser genios, vivieron la vida moderna, y por eso dejaron libros de hondo romanticismo.

Otro elemento se agregó a los anteriores, puramente literarios, y fué la filosofía, que caminó de la mano con la crítica. Ambas precedieron a la producción propiamente poética. Es difícil decir si la romántica alemana es hija de la inteligencia, de la fantasía o del sentimiento. Muchos caracterizan el romanticismo por la preponderancia de la imaginación y de la sensibilidad, y el empleo copioso y con frecuencia redundante de estas facultades fueron sin duda frecuentes en obras románticas; pero creo también que muchos no se fijan en que esa preponderancia proviene precisamente del mundo de ideas en que se colocaron los artistas románticos. La concepción lógica de la vida en toda su complejidad es la más a propósito para conmover la sensibilidad y exaltar la imaginación, pues comprende los más profundos intereses humanos, y en función de ellos enfrenta al espíritu con los tremendos misterios del infinito.

§ II

La evolución psicológica

1. Filosofía y moral

Federico Schlegel, tenido por razón por uno de los principales iniciadores y por el crítico de la escuela, antes que escribir obras de arte romántico empezó por filosofar, y su

evolución filosófica imprime las propias ondulaciones en la crítica y en la poesía. Es nota característica de los filósofos alemanes la pasión por la síntesis, la explicación del todo en la armonía. Pero ese carácter es, si cabe, más propio de los escritores románticos. Walzel (2) dice que Schlegel apunta siempre al problema de la vida aun en sus teorías literarias y críticas.

Desde que Kant construyó su filosofía por una potente concentración idealista se hizo contagioso ese procedimiento, y los sistemas que constituían al Yo, *Das Ich*, como en un quicio en que reposa o gira el universo, llenaron medio siglo. F. Schlegel, a los veintidós años, abandonó los estudios jurídicos para dedicarse a la Filosofía y a la Crítica: Winckelmann, Platón y Hemsterhuis fueron en un principio sus maestros; pero las construcciones ideológicas que después formuló son casi totalmente aprendidas de Fichte, Schleiermacher y Schelling. De Winckelmann aprendió la crítica de la plástica griega, y con esa iniciación se trasladó a la Literatura, donde pensó en hacerse el "Winckelmann de la literatura helénica" que había anhelado Herder. En la primera acometida sentía lo que él llamó más tarde *revolutionäre Obiektivitätsweut* (Furor revolucionario de objetividad), que podía parecer una dote excelente de objetividad crítica, pero que, de hecho, no era en él sino un anhelo subjetivo de hallar en lo objetivo lo incondicional, lo absolutamente bello (3). Tal espíritu estaba preparado para recibir la filosofía de Fichte (4).

En esta filosofía, con la que se familiarizó Schlegel

(2) *Deutsche Romantik*, I, p. 31.

(3) Cf. Haym, *Die romantische Schule*, p. 213.

(4) *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre*, Weimar, 1794, y *Grundlage und Grundriss der gesamten Wissenschaftslehre*, Jena, 1794.

muy pronto, estaba como el esquema de su propia concepción filosófica; pero por un invencible instinto de la unidad completa, esa concepción debía incluir otro elemento diverso de la mera sistematización venida de otra cabeza. El joven Schlegel era filósofo o aprendiz de filósofo, y su razón buscaba lo mismo en las obras del arte que en el universo la razón de las cosas, la armonía, lo absoluto en la unidad; pero ese filósofo era al propio tiempo un hombre joven de muy móvil temperamento y muy amoroso (5). El corazón era un planeta que había que coordinar en el sistema.

2. La aspiración a lo infinito

Fichte define así la aspiración al infinito, la *Sehnsucht*, que es carácter de la romántica alemana: “..... einen Trieb nach etwas völlig Unbekanntem, das sich bloss durch ein *Bedürfnis*, durch ein Missbehagen, durch eine Leere, die Ausfüllung sucht, und nicht andeutet, woher?—offenbart—. Das Ich fühlt in sich ein Sehnen, es fühlt sich bedürftig” (6).

(5) En medio de los devaneos por que corrió en Dresden, y de que le libró el espíritu de trabajo y la falta de dinero, sintió dos impulsos del corazón humano, que son de especial importancia en el mundo romántico: el amor concreto, pasional, y una aspiración vaga hacia el infinito... Die Quelle des Ideals ist der heisse Durst nach Ewigkeit, die Sehnsucht nach Gott, also das Edelste unserer Natur... Was ist denn unsere Würde, als die Kraft und der Entschluss, Gott ähnlich zu werden, die Unendlichkeit immer vor Augen zu haben (An seinen Br. Aug. Wilh., III). (La fuente del ideal es la ardiente sed de eternidad, el anhelo de Dios, es decir, lo más noble de nuestra naturaleza... Porque, ¿cuál es nuestra nobleza sino la fuerza y decisión de hacernos semejantes a Dios y de tener siempre ante los ojos el infinito?...)

(6) *Ueber den Begriff der Wissenschaftsl.*, III. Teil, *Grundlage der Wissenschaftsl., des Praktischen*, § 10, 3.

(... un impulso hacia algo totalmente desconocido, que se revela sólo por una necesidad, por un malestar, por un vacío que pide ser colmado y no indica de dónde lo será. El yo siente en sí un anhelo, se siente falto de algo). Ese anhelo es sin medida y trasciende los límites de lo terrestre y temporal. La indefinible *Sehnsucht* hacia lo inmenso es, ante todo, una *aspiración intelectual* hacia la comprensión de lo Desconocido (7); es un anhelo de aproximación hacia lo Divino, y al mismo tiempo, como decía más tarde Schleiermacher (8), que añadió nuevas formas a la concepción filosófica de Schlegel, es un amor añorante de lo Divino, un amor religioso a lo Infinito. En el amor humano se experimenta lo infinito (es el infinito que se refleja en lo finito); en él encuentran unidad la ciencia, la religión y la pasión (9).

Hardenberg (Novalis), como el más fantástico de los románticos, es el más atrevido en sus tentativas de armonía. Cuando en la última década del siglo XVIII las ciencias naturales, con su intenso desenvolvimiento, hicieron correr por la atmósfera intelectual, tan idealizante y especulativa, un hu-

(7) Escribo en castellano con mayúscula estos adjetivos, sustantivándolos y dándoles el matiz de entidad abstracta y absoluta que adoptan en la concepción y expresión alemanas.

(8) *Über die Religion*, II. Rede., 1799.

(9) *Lucinde* (1799), de F. Schlegel, novelita que destrozó todos los valores morales y artísticos, es, con todo, un documento de valor psicológico, pues, además de ser autobiográfica, es la fórmula de la concepción del amor en la primera época de nebulosidades y audacias filosóficas de la *Frühromantik* (romántica primitiva). Es la proclamación del amor libre, como la fuerza y ley suprema de la naturaleza humana. Esta idea va cambiando con el tiempo, principalmente en el mismo Federico, a medida que los espíritus iban entrando en la idea cristiana, hasta alcanzar en Eichendorff su punto de equilibrio, unido a un alto grado de intensidad y de ternura.

racán de objetividad, la fantasía de Novalis saca de ellas extrañas aplicaciones a la vida del espíritu, y pregunta: "Sollte Denken oxydieren, Empfinden desoxydieren?" (¿Es el pensamiento una oxidación y el sentimiento una desoxidación?) y habla de lo chistoso como de una electricidad del espíritu y de la lógica como de una ciencia meteorológica, mezclando en su estilo filosófico-simbólico el espiritualismo más idealista con el más crudo materialismo (10).

(10) No me parece necesario insistir en este breve estudio en la interpretación de las *fórmulas* artísticas que paralelamente a las sistematizaciones filosóficas fueron emitiendo los románticos, máxime Federico Schlegel, maestro, según Engel, en el arte de hablar con oscuridad. (*Geschichte der Deutschen Literatur*, II. Bd, I. Buch, 3. Kap.) Muchas tienen un sonido extraño, y en el fondo no son sino nudos ideológicos sin importancia estética; otras son ideas sencillas que se quiere complicar y mostrar singulares. El *proteísmo* (término usado por los hermanos Schlegel y Tieck) es un concepto oscuro que quiere significar la móvil variabilidad del filósofo y artista románticos al colocarse entre los diversos contrastes de la naturaleza para intentar una armonía superior que, como ideal, es inasequible. (Cf. O. Walz, *Das Proteussymbol von Shafterbury zu Goethe*, 1910.) Es, en sustancia, lo que Federico llamó *universalidad* (Allseitigkeit). El idealismo de Fichte, para el que el mundo fenoménico es obra de las facultades subjetivas, llevó a Novalis a inventar el *sistema del idealismo mágico*, que culmina en el *éxtasis* y que tiene especial realización en la poesía. La *ironía romántica*, término que en diversos tiempos y autores adoptó diversos sentidos, viene a significar generalmente la propiedad de la poesía moderna, que en el momento de la creación estética se puede levantar por medio de la reflexión sobre las facultades creadoras y sobre la otra misma, para juzgar de ambas cosas. Si esa reflexión se eleva sobre el sujeto en el acto de la producción, e interrumpiendo ésta convierte a aquél en objeto de la obra artística, surge la *poesía de la poesía* (*Poesie der Poesie*). (F. Schlegel). Esa reflexión que se eleva sobre el sujeto y el objeto (fenómenos) es el instrumento de la *poesía trascendental* (ídem). En el artículo *Rede über die Mythologie*, que termina su *Gespräch über die Poesie*, habla Schlegel de una *nueva mitología*, pero sin precisar sus cualidades ni delinear su ciclo.

3. Religión.

Indiqué antes cómo en el impulso hacia el infinito unificó F. Schlegel la ciencia, la religión y el amor. Pero la idea religiosa, lo mismo en él que en los demás románticos, se va desarrollando de adentro hacia afuera. Bajo el influjo de Fichte, Schleiermacher, Schelling, la concebían como mero proceso psicológico. Luego va tomando una forma más positiva, y el 20 de octubre de 1798 comunica Federico a Novalis su propósito de escribir una Biblia, y no una Biblia literaria, sino simplemente una Biblia (11), y añade una idea más avanzada: "Ich denke, eine neue Religion zu stiften oder vielmehr verkündigen zu helfen... Die eigentliche Sache ist, ob Du Dich entschliessen kannst, wenigstens in einem gewissen Sinne das Christentum absolut negativ zu setzen." (Pienso fundar una nueva religión, o más bien ayudar a propagarla... Lo principal es que tú te determines a proponer el Cristianismo como una negación absoluta, al menos en cierto sentido.) "Das Christentum—responde Novalis (12)—wird damit zum Range der Grundlage der projektierenden Kraft eines neuen Weltgebäudes und Menschentums erhoben..." "Absolute Abstraction, Anihilation des Jetzigen, Apotheosis der Zukunft, dieser eigentlichen besseren Welt: dies ist der Kern der Geheisse des Christentums..." (Entendiéndolo negativamente, el Cristianismo queda constituido en fundamento de la fuerza para un proyecto constructivo del mundo y de la Humanidad... Abstracción y aniquilación absoluta del presente, apoteosis del porvenir, de esa verdadera y mejor vida: ésa es la medula de los preceptos del Cristianismo...)

(11) Cf. al mismo, 2 dic. 1798.

(12) Enero 20, 1799.

4. Historia medieval y cristiana

Aquel mismo año se acabaron de juntar dos corrientes que completaron la evolución romántica. Desde 1792 venían estudiando Tieck y Wackenroder el arte religioso de la Edad Media. En 1797 compusieron las *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (13). (Efusiones del corazón de un hermano claustral amante del arte), en que, con la devoción ingenua de un lego claustral y con verdadero, aunque algo exaltado instinto crítico, volvieron a revelar las obras de los grandes maestros medievales, nubladas por el olvido. Ese influjo se reforzó cuando, en el verano de 1799, entró Tieck personalmente en el círculo romántico (Jena). Novalis, el temperamento más pronto al influjo de las ideas, fué el que entró en vibración con más rapidez y vigor, con la exaltación fantástica y genial que lo caracterizaba. De esa aproximación creciente al Cristianismo, cuya idea central es la mediación de un Redentor entre Dios y los hombres, brotaron los *Geistliche Lieder* (cantos sagrados) y los *Hymnen an die Nacht* (himnos a la noche) de Novalis; brotaron con tan sincera efusión y unción tan mística, que realmente le merecieron a su autor el título de poeta de la muerte transfiguradora, como le había predicho Federico Schlegel. Un paso más decidido, si cabe, hacia el Cristianismo histórico fué el fragmento del mismo Hardenberg, *Europa oder die Christenheit*; en él se unen las tendencias hacia la historia medieval, hacia la Iglesia que la informó y hacia la unidad que ella representaba: tres caracteres románticos. El fragmento es muy de Novalis; no es el hombre científico puramente objetivo, sino el poeta que declama bajo un relámpago de intuición.

La semilla se iba desarrollando lentamente en todos los colegas, y Guillermo Schlegel hablaba en sus Prelecciones de

(13) Publicadas al año siguiente por Tieck, a la muerte de su amigo, bajo el nombre de éste.

Berlín (1803-4) del “espíritu caballeresco, unión entre el recio y leal valor del Norte alemán con el Cristianismo, idealización religiosa oriental”. Federico, más frío que nadie, parece sustraerse en un principio a tanto entusiasmo, y aun recibe con cierta sonrisa la resonante profesión cristiana de Hardenberg en *Europa oder die Christenheit* (14). Su instinto investigador histórico-crítico, dedicado al principio preferentemente al estudio de la antigüedad clásica y del Oriente, lo pone de nuevo en comunicación con el Cristianismo. Sus teorías constructivas, hasta entonces nebulosas y enigmáticas, se van precisando y haciendo cada vez más lógicas (15), y el que había empezado a filosofar muy joven, abandonando toda idea religiosa de su niñez, vuelve, después de largos años y extensos estudios, a la religión positiva. En 1808 se convirtió al Catolicismo.

Quisiera hacer fijar la atención en este hecho, no desde el punto de vista religioso, sino desde el psicológico y estético. Un autor clasicista, no cristiano, que llegara a comprender la belleza de la doctrina e historia del Cristianismo, podría cantarlos según los cánones estéticos clasicistas, sin que éstos le llevaran a una profesión de fe cristiana. El arte clasicista es la realización histórica de la fórmula moderna, “el arte por el arte”, en su sentido más estricto. El artista romántico admira esa belleza; pero la ve tan compenetrada con la doctrina práctica moral y religiosa como en el hombre están compenetradas en una misma persona las facultades estéticas y las facultades científicas, morales y religiosas. Por eso la doctrina y la práctica estética lo llevan a la religión.

(14) Cf. Carta a Schleiermacher, 3, 134.

(15) “De todos los libros de filosofía de la historia escritos en nuestro siglo [XIX] bajo la inspiración del espíritu católico, el de Schlegel [*Philosophie der Geschichte*. In 18 Vorlesungen, Wien, 1828] es, sin duda, el que encierra más vastas y profundas concepciones.” (M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, IV, 1, 221.)

Dos ideas diversas de Guillermo Schlegel tienen así perfecta unidad: al censurar a algunos críticos de juzgar por exterioridades la escuela clásica y la escuela moderna (romántica), dice: "Auf die Wurzel unseres Daseins muss alles zurückgeführt werden" (Todo se debe relacionar con las raíces de nuestra existencia); y hablando de la importancia de la religión en estas materias, afirma: "Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseins" (16) (La religión es la raíz de la existencia humana). El romántico no da al arte los límites estrechos y exclusivos de la forma objetiva y externa, como el clasicista, sino que lo engloba en la vida, lo hace asomarse al mundo de la subjetividad, lo hunde en las profundidades de lo eterno y le despliega los horizontes de lo infinito. Así realiza en su más alto sentido la definición de poesía (extensible a todo arte) dada por Schiller (17): "Der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben" (Dar a la naturaleza humana la expresión más completa que sea posible).

He juzgado necesario exponer un tanto lo que llamé al principio mundo de las ideas románticas, por ser las que introducen los caracteres internos de la nueva escuela literaria y de donde proceden ciertos caracteres externos en que otros se fijan casi exclusivamente. De otra suerte no se llega a la raíz de las cosas.

§ III

La Lírica

Es imposible fijarnos en otras expansiones de la fecunda idea romántica. Hemos dicho que ella quería abarcar la vida en toda su complejidad, y por eso tiene una influencia radial

(16) *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, I. Vorles.

(17) *Über naive und sentimentale Dichtung*.

que afecta casi todos los sectores de la ciencia y todos los del arte. Las investigaciones históricas de Justus Möser y J. von Müller; los estudios de Historia, Gramática, Literatura popular de los hermanos Grimm; los trabajos histórico-étnicos de los hermanos Humboldt; análogas concepciones de Savigny, Eichorn y von Haller; las obras musicales de Schubert y Weber (más tarde Wagner, etc.); la pintura desarrollada por los hermanos Boisserée, Cornelius, Overbeck, Schadow, etc., son ramificaciones floridas de la semilla romántica.

En Literatura se abrió un nuevo mundo con las traducciones de obras extranjeras. La mejor traducción de Shakespeare que aún corre es la de G. Schlegel; él, con su hermano, interpretaron a Calderón; Tieck, a Cervantes, etc. La poesía de las leyendas (Märchen) y baladas desplegaron sus bosques fantásticos en las colecciones de Achim von Arnim, Brentanno y Tieck.

La poesía lírica es el arte más propio del romanticismo como la escultura lo es del clasicismo. En la lírica se ha revelado la complicada y recóndita psicología moderna, y señaladamente el sentimiento misterioso, inexpresable, pero realísimo, de la *aspiración al infinito*, que desde entonces es el fondo de toda alma de artista.

1. El sentimiento del infinito

Porque ese sentimiento es eminentemente lírico, aun cuando brote de la más sencilla narración. Brentanno ponía sus propios sentimientos en el escolar ambulante, cuando la torre de la catedral “lo miraba por encima de los tejados”, y él avanzaba a través del jardín, sin poder apartar los ojos del bloque inmóvil y altísimo: se sentía preso de la *Schnsucht*: “Der Sinn des Menschen strebt immer nach dem Unbegreiflichen, als sei dort das Ziel der Laufbahn und der Schlüssel des Himmels; denn bewundern kann der Mensch allein

und alles Bewunderung Erregende ist ein Bote Gottes, der uns mahnet an das Licht, das wir verloren, und das wieder verheissen ist durch das Blut Christi" (18) (La mente del hombre anhela siempre hacia lo incomprensible, como si allá estuviera la meta de la carrera y la llave del cielo; porque admirar sólo es dado al hombre, y todo lo que excita admiración es un mensajero de Dios que nos dice de la luz que perdimos y que se nos vuelve a prometer por la sangre de Cristo).

Tiene este sentimiento un dejo indefinible que se percibe aún en medio de la dicha y del amor como un anhelo de algo aún más perfecto:

Will mich Gegenwart umfassen,
Schöne Liebe gleich erhören,
Liebe Schönheit mich betören,
Muss ich Fernes noch verlangen
Und nur auf das Echo hören (19).

(Si quiere cautivarme lo presente, y un bello amor escucharme y una amorosa belleza enloquecerme, yo siento aún impulsos hacia algo lejano y a oír lo demás como un eco suyo.)

Este sentimiento fué el que hizo de Hardenberg el "Poeta de la Muerte":

Unverbrennlich
Steht das Kreuz,
Eine Siegesfahne
Unseres Geschlechtes.
Hinüber walle ich,
Und jede Pein
Wird ein Stachel
Der Wollust sein.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut
Und harre in den Stürmen
Des Lebens voll Mut... (20).

(18) *Aus der Chronica eines faherenden Schülers.*

(19) F. Schlegel.

(20) *Hymnen an die Nacht.*

(Indestructible se alza la Cruz, como un pendón de victoria de nuestra raza. Yo avanzo hacia el cielo, donde cada dolor se trocará en estímulo de un goce. Siento el rejuvenecedor oleaje de la muerte y arrostro animoso las tormentas de la vida...)

En Hölderlin, el anhelo del infinito no tiene esa precisión que inspiró en Novalis y en Federico la idea cristiana; en él es vago, como inspirado inmediatamente por la contemplación de la naturaleza en que a veces pone el valor de un símbolo. Para él las semillas y las plantas anhelan por incorporarse la vida paternal del “éter inmenso” (el aire); pero, sobre todo, los hombres “nos lanzamos en su corriete y las olas infinitas acarician nuestra quilla...; pero la altamar nos atrae...; ¡oh, quién pudiera impeler el barco viajero hasta allá lejos, hasta aquellas playas doradas...!” (21).

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen, und ruhig scheint
Die goldene Welt! O dorthin neht mich
Purpurne Wolken! Und mögen droben
In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid (22).

(En el cielo vespertino florece una primavera; florecen incontables rosas, y envía su sereno fulgor un mundo de oro. ¡Oh, llevadme allá, nubes de púrpura! Y allá arriba dilúyase en aire y luz mi amor y mi dolor...)

Su fantasía exaltada ve correr una fuerza infinita a través de las encinas gigantes, “pueblo de titanes”, que agarran con sus raíces el mundo, “como el águila su presa” (23); y en el torrente que, preso por el hielo del invierno y vivificado luego por las auras tibias “mensajeras de su padre el Océano”, avanza alegre, arrolla las rocas y tumultuoso corre a través

(21) *An den Aether.*

(22) *Abendphantasie.*

(23) *Die Eichbäume.*

del mundo hacia “el Inmortal”, hacia los brazos de su padre (24), ve evidentemente al hombre que avanza hacia el infinito.

Al caer de la tarde pide Clemente Brentanno a los mundos escondidos que le hablen desde lejos, y mientras la noche “teje alrededor de su frente sombría guirnaldas de chispas”, oye el poeta llegar hasta él, desde la lejanía, el sentido sagrado de las estrellas (25). Como el sol echa un velo de luz que impide ver el cielo, así lo hace la dicha transitoria:

So lang das Herz sich danach sehnt,
Ein Schleier es umzieht,
Der sich um Geistes Auge dehnt,
Dass es den Schein nicht sieht,

Den Schein von jenem Himmelslicht,
Das fest und ewig steht,
Wenn einst die grosse Welt zerbricht
Und alles untergeht (26).

(Mientras el corazón anhela por ella [la dicha terrestre] lo envuelve un denso velo que cubre los ojos del espíritu y no le deja ver aquel otro fulgor, el fulgor de esa luz de cielo que brilla inmutable y eterna, aun un día, cuando el mundo se haga pedazos y todo se derrumbe.)

2. El recuerdo

El *recuerdo* es un movimiento análogo al de la aspiración al futuro infinito: es el alma humana que no cabe en el presente y en un momento quisiera ensancharse a todo lo que ha sido y ha de ser. La fantasía se adelanta al torrente aligero, y en cambio, “hacia atrás, hacia el crepúsculo silencioso, boga el recuerdo solitario” (27). Este es otro rasgo característico de la poesía romántica. El clasicismo toca las cosas pasadas para hacerlas presentes; el romanticismo toma

(24) *Der gefesselte Strom.*

(25) *Spruch aus der Ferne.*

(26) *Parabel.*

(27) Brentanno, *Spruch.*

el vuelo regresivo del recuerdo para hundirse en la vaga lejanía y abrir más horizontes a su aspiración. A Goethe se le hacía insoportable la poesía de la *Sehnsucht* romántica, y como un día se recitase a su mesa una copla sobre el recuerdo, la desaprobó como cosa que turba la dicha presente. El romántico siente hondamente el melancólico placer del recuerdo.

Gegrüsst seist Du, viellieber Wald!
Es rührt mit wilder Lust
Wenn abends fern das Alphorn schallt
Erinnerung mir die Brust!... (28).

(¡Salve, bosque amadísimo! Cuando al atardecer resuena a lo lejos el cuerno alpestre, el recuerdo me inunda el pecho de selvático gozo...)

“Die Poesie der Alten—dijo A. G. Schlegel—war die des Besitzes, die unsrige die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahnung” (29). (La poesía de los antiguos era de posesión; la nuestra, de aspiración; aquélla hace pie firme sobre el suelo de lo presente; ésta se mece entre el recuerdo y el presentimiento).

3. El sentimiento del infinito y el recuerdo en el amor.

Como es natural, estos dos impulsos psicológicos tienen relación especial con *el amor*. El amor en las almas románticas es el centro de la vida. Ya indicamos antes las tentativas filosóficas para armonizar el mundo interior con el exterior, y, como todo, Filosofía, Arte, Religión, se concebían unificadas en el amor. Prescindiendo del modo más o menos oscuro y desvariado con que esas fórmulas querían representar los más íntimos y complicados aspectos de la psicología hu-

(28) F. Schlegel, *Im Spessart*.

(29) *Vorl. über dram. Kunst und Literatur*, I. Vorles.

mana, es evidente que el concepto del amor entre ellos es muy distinto del que existía en el paganismo clásico. Esta idea, que explicaremos después (30), es un hecho en la historia de las románticas europeas, y especialmente de la alemana. Para ésta, el amor es la más alta entre las cosas de la vida.

Die Liebe, die der Schöpfung All durchklingt,
Der Schirm in Jammer und in Leiden,
Die Blüte aller Menschenfreuden,
Die unser Herz zum höchsten Himmel schwingt
Wo Durst aus sel'gem Born Erquickten trinkt (31).

(El amor que hace vibrar al Universo, escudo en la desgracia y en el dolor, flor de los goces humanos, que eleva nuestro corazón a lo más alto del cielo, donde la sed encuentra alivio en una fuente de ventura...)

Los amantes se son mutuamente todos las cosas. Es la idea feliz que Julio encontró en un libro francés: "Sie waren einer dem andern das Universum" (32) (Ellos eran uno para el otro, el Universo). Como afecto central de la psicología romántica el amor es la ordinaria y más eficaz voz que despierta el anhelo por lo infinito y la melancolía del recuerdo. El amor puede decir, como *Australis*:

Ich bin der Mittelpunkt, der heil'ge Quell,
Aus welchem jede Sehnsucht stürmisch fließt,
Wohin jede Sehnsucht, mannigfach
Gebrochen, wieder still zusammenzieht... (33).

(Yo soy el centro, la fuente sagrada de donde brota tormentoso todo anhelo, y adonde todo anhelo, mil veces quebrantado, vuelve a recogerse en silencio.)

"Julius—fragte Lucinde—, warum fühle ich in so heiterer Ruhe die tiefe Sehnsucht?" (34) (Julio — preguntó Lu-

(30) II parte, cap. II, § II, I, 2) B, pág. 362.

(31) Tieck, *Melancholie*.

(32) F. Schlegel, *Lucinde*.

(33) Novalis, *Hienrich von Ofterdingen*, II.

(34) F. Schlegel, *Lucinde*.

cinda—, ¿por qué será que en esta paz tan dichosa siento aún la profunda añoranza?).

Es que el corazón siente que la hora del amor es fugaz sobre la tierra, y por un impulso innato lanza una aspiración al futuro en demanda de una fruición eterna. Así se comprende que la idea cristiana de la inmortalidad y de un cielo eterno encontraran las puertas abiertas en el alma romántica, y que ésta, en un ansia de amor, exhalara una profesión de fe:

Meine Welt war mir zerbrochen;
Wie von einem Wurm gestochen
Welkte Herz und Blüte mir;
Meines Lebens ganze Habe,
Jeder Wunsch war mir im Grabe
Und zur Qual war ich noch hier.
Da ich so im Stillen krankte,
Ewig weint' und weg verlangte...
Ward mir plötzlich, wie von oben,
Weg des Grabes Stein geschoben...
Wen ich sah und wen in seiner
Hand erblickte, frage keiner,
Ewig werd' ich nur dies sehen... (35).

(Mi mundo quedó destrozado. Como picada de un gusano se marchitó la floración de mi amor; toda la riqueza y ambición de mi vida se hundieron en la tumba, y yo quedé solo, vivo aún, frente a mi dolor. Mientras yo me consumía en silencio, llorando para siempre y ansiando morir..., la losa del sepulcro fué levantada como por una fuerza de lo alto... Nadie pregunte a quién vi y a quién daba la mano: lo que vi, lo veré eternamente...)

Du kommst, Geliebte...
—Entzückt ist meine Seele...
Vorüber ist der irdische Weg
Und du bist wieder mein...
Ich schaue dir ins tiefe dunkle Auge
Sehe nichts, als Liebe und Seligkeit... (36).

(35) Novalis, *Geistliche Lieder*, IV.

(36) Novalis, *Hymnen an die Nacht*.

(Ya vienes, Amada... Mi alma está en éxtasis. El camino terrestre está a la espalda y tú vuelves a ser mía... Miro a la negra profundidad de tus ojos y no descubro sino amor y felicidad...)

Dort sanken wir am Throne nieder
Und sängen dankbar Liebeslieder,
Und blieben ewig dann bei Gott;
Da endet alles Erdenweinen,
Kann uns das Leben nicht vereinen,
Vermähle uns du, o süßer Tod! (37).

(Allí nos postraríamos ante su trono y cantaríamos agradecidos himnos de amor, y en Dios viviríamos para siempre; allí termina el terrestre llorar; si la vida no nos puede unir, despósanos tú, ¡oh dulce muerte!)

Entre tan amplios límites caben todos los matices de la emoción, y no insisto en ellos porque se deben suponer, y además no todos son tan característicos como los citados.

4. Lirica patriótica.

El romántico tiene tantas cuerdas en su lira cuantas fibras tiene el corazón humano; por eso resuena en ella también el amor de la patria.

Con la aparición de la romántica coinciden las primeras incursiones de los ejércitos revolucionarios en el territorio alemán. Goethe y Schiller entraban también entonces en el apogeo de su gloria. En 1792 y 1793 acompañó Goethe al ejército de la Primera Coalición, pero sólo como espectador, para hacer observaciones antropológicas y mineralógicas en los cráneos y en las granadas encontradas en el campo de batalla. Fruto de esas expediciones fueron *Campagne in Frankreich*, *Belagerung von Mainz* y *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*; en todo prescinde el escritor de decla-

(37) F. Schlegel, *Andenken*.

raciones políticas: de manera que las *Unterhaltungen* aparecieron en las *Horen* de Schiller, quien a su vez, al anunciar su revista, había escrito: "Sie werden sich vorzüglich und unbedingt alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht" ([*Las horas*] prescindirán señalada e incondicionalmente de todo lo que se refiera a religión del Estado y constitución política.)

Los románticos nunca pudieron prescindir de esas relaciones. Cuando estalló la Revolución francesa, su aspecto popular y sus promesas encontraron simpatía en muchos románticos alemanes (G. y F. Schlegel, Novalis, etc.), como en muchos románticos ingleses (Wordsworth, Coleridge, etc.); pero en unos y otros la simpatía se convirtió en repulsión ante los estragos revolucionarios. En Alemania, el sentimiento nacional, herido por las invasiones continuas de las tropas napoleónicas, se alzó cada vez más potente, y es cierto que los cantos patrióticos de los románticos contribuyeron como causa principalísima a inspirar la unión y ese valor siempre joven, que al fin terminó por rendir al célebre Corso en Leipzig y Waterlóo.

Y aquí es imposible hacer citas, porque la obra de los *Dichter des Freiheitskrieges* (poetas de la guerra de la Independencia) es todo un ciclo. Las dos poesías de F. Schlegel, *Bei der Wartburg* y *Am Rheine* (1802) fueron sólo el primer toque de clarín que preludiaba una marcha guerrera. Después de él no hay romántico que no cante a la patria y su sagrada libertad, el ardor en los combates y la gloria sobre la tumba de los valientes: Brentanno, von Arnim, de la Motte, Fouqué y aun más especialmente, Kleist, Teodoro Körner, Schenckendorf, Arndt, Rückert. Son legión. Y lo característico de esta poesía es que también en ella se entrelazan los más varios afectos: religión, amor, tradición, amistad, entusiasmo: todo el hombre.

—Wer ist der Mann?—pregunta Arndt.

—Wer ist der Mann?—Wer beten kann..., wer glauben kann..., wer lieben kann..., wer sterben kann... Für Gott und Vaterland (38). (¿Quién es un hombre?—El que sabe orar..., el que sabe creer..., el que sabe amar..., el que sabe morir... por Dios y por la Patria).

Y otra nota aún más romántica es que esos poetas fueron, en su mayor parte, soldados. La sangre de Körner es la mejor prueba de que en el romántico no hay separación entre el hombre, el patriota y el artista.

Du weisst es wohl, dass gern den Tod ich starb.
Ich sah, Victoria, dich und stieg hinab,
Leg nun die Kränze all, die ich erwarb,
Kunst, Liebe, Leben, Freiheit auf mein Grab (39).

(Bien sabes tú que corrí de buen grado a la muerte. Yo te miré, Victoria, y descendí al campo; ahora pon sobre mi tumba las coronas que conquisté: Arte, Amor, Vida y Libertad...)

5. La naturaleza.

Como en toda poesía, en la romántica tiene importante lugar la naturaleza, el paisaje, pero con un carácter especial de subjetivismo y a veces de simbolismo tan intenso, que se convierte en antropomorfismo (Hölderlin). Los vagos paisajes nocturnos o crepusculares que se prestan por la imprecisión de sus luces y líneas a la visión sin límites de las cosas y a las exaltaciones imaginativas; el cielo nocturno insondable, los bosques por cuya penumbra corre un susurro indefinido, el canto de los pájaros en el silencio de la mañana, son aspectos de predilección.

Schwarz war die Nacht, und dunkle Sterne brannten
Durch Wolkenschleier matt und bleich (40).

(Negra estaba la noche, y las opacas estrellas ardían por entre el velo pálido de las nubes.)

(38) *Wer ist ein Mann?*

(39) Brentanno, *Theodor Körner an Victoria*.

(40) Tieck, *Melancholie*.

Wenn des Mondes still lindernde Tränen
 Lösen der Nächte verborgenes Weh,
 Dann weht Friede. In goldenen Kähnen
 Schiffen die Geister im himmlischen See (41).

(Cuando la luz llorosa de la luna disuelve con callado alivio el recóndito dolor de las noches, entonces corre un aura de paz y los genios bogan en esquifes dorados por el mar de los cielos.)

Das Leben draussen ist verrauschet,
 Die Lichter löschen aus;
 Schauernd mein Herz am Fenster lauschet
 Still in die Nacht hinaus (42).

(Se ha ahogado allá fuera el rumor de la vida; se van apagando las luces; mi corazón, estremecido, espía el hondo silencio de la noche.)

O wunderbares tiefes Schweigen!
 Wie einsam ist's noch auf der Welt!
 Die Wälder nur sich leise neigen,
 Als ging der Herr durch's stille Feld (43).

(¡Oh silencio mágico y profundo! ¡Qué soledad se posa aún sobre tierra! Los bosques se inclinan con dulzura, como si pasara el Señor por los campos silentes...)

6. Formas métricas.

Hagamos una breve observación acerca de las formas métricas. Como todo lo anterior significa una concepción de la vida completamente diversa de la del clasicismo, era natural que la romántica alemana buscara una forma externa que respondiera mejor a la concepción, a la forma interior.

(41) Brentanno, *Spruch aus der Ferne*.

(42) Eichendorff, *In der Nacht*.

(43) Idem, *Morgengebet*.

Esta es la razón de la libertad en la prosodia romántica; no fué sólo un capricho de combatir por combatir las formas clásicas que en alemán, más que en lengua alguna moderna, encontraron aire respirable y, con eso, aclimatación.

Como los románticos aceptaron conscientemente la etimología de su nombre como venido de *romance* (44), adoptaron algunas formas métricas de las lenguas romances, y principalmente del castellano, que entre ellas es, como es sabido, la más flexible y desenvuelta para la construcción de la frase y la armonía del verso. Así se introdujeron la cuartilla y el cuarteto castellanos; pero esos versos, por la índole de la prosodia alemana, vinieron poco a poco a construirse con un ritmo trocaico, usado ya antes especialmente por Goethe.

La rima, elemento importante en la versificación romance, encontró predilección en la romántica alemana, pues, además de su origen, el vaivén de la armonía entre una rima que se recuerda y otra que se espera correspondía muy bien al carácter de la psicología romántica que “se mece entre el recuerdo y el presentimiento”.

Con los románticos entró definitivamente en alemán una métrica nueva y propia, independiente de la clásica sostenida hasta entonces con tesón por grandes artistas como Klopstock, Goethe y Schiller.

§ IV

Síntesis de los caracteres románticos en la lírica

He intentado en las páginas precedentes dar una breve idea de la poesía romántica alemana, cuyos *caracteres esenciales* se pueden resumir en los siguientes:

(44) A. G. Schlegel, *Vorles. über dramat. Kunst und Literatur*, I. Vorles.

Tiene *su origen* en un movimiento filosófico del espíritu, que busca la explicación del mundo interno y del mundo externo, y la busca no por filosofar, sino por la preocupación racional ante los problemas que plantea la *propia existencia*; es filosofía inspirada por *intereses subjetivos*;

Es, pues, un movimiento que *toca cuanto existe* en el hombre y fuera de él;

Tiene por *objetos preferentes*: el amor, con sus aspiraciones infinitas, y la *religión*, como satisfacción de ellas;

También tiene por tema la *patria* y la *naturaleza*. La *naturaleza* es mirada no por sí misma, sino en *relación con el sujeto*, y por eso, bajo los aspectos que sintonizan con los actos psicológicos predilectos: aspectos que *despiertan el sentimiento de más allá* (aspiración al infinito, nostalgia, recuerdo...);

Su *manera propia de ver* las cosas es traspasar los límites de ellas: *los límites del espacio*, en lo sensible y objetivo, para buscar relaciones más profundas con sus causas invisibles o con el espíritu; *los límites de los actos psicológicos*, en cuanto presentes y finitos, para dejar desplegar el germen de infinitud que ellos entrañan en la aspiración hacia su propia perfección y continuidad; *los límites del tiempo*, para evocar el pasado y aspirar a un futuro sin término: la eternidad;

Por significar todo eso una concepción especial de la vida, aspira a encontrar una *forma propia* y prescinde de la imitación clásica.

En sustancia, estos son los caracteres de todas las otras románticas europeas, como lo veremos en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO III

La romántica inglesa



CAPITULO III

La romántica inglesa

Por la índole del pueblo inglés, su romántica no presenta un carácter tan metafísico como la alemana. El cambio psicológico hacia una vida más sentimental e imaginativa nace sin duda de una manera nueva de concebir el mundo; pero la evolución de esa nueva manera de ver las cosas es más bien instintiva que sistemáticamente filosófica, y llega a los que llamamos ya con propiedad poetas románticos como un sonido lejano a que ellos prestan resonancia y definidas modulaciones.

Mientras el intelectualismo enciclopédico se desarrolla hasta su extremo, comienza a formarse otra ola, que ha de acabar por ahogarlo: es un anhelo por algo que caliente el corazón e ilumine la fantasía que se viene sintiendo por casi todo el siglo XVIII. Ese ambiente precursor de la romántica es efecto de varias causas.

§ I

Ambiente precursor y sus causas

En el *medio social* es indudable que dos causas principales contribuyeron a cambiar psicológicamente la visión y aprecio

de las cosas: la revolución de la industria en Inglaterra y la Revolución francesa.

El filosofismo y la literatura se movían sólo en las altas esferas sociales. Mientras la clase media participaba menos de la formación académica, el pueblo pobre luchaba allá abajo en la sombra en una miseria cultural y económica, como apenas se conoce ejemplo en la edad moderna. El régimen parlamentario, establecido en Inglaterra con la Casa de Hannover, vió multiplicarse más tarde los *rotten boroughs* o pueblos sin representación popular, y pereció casi totalmente bajo el cetro de Jorge III, que prescindió del Parlamento y se llamó a sí mismo, como dicen de Luis XIV, "su primer ministro".

Esta depresión popular se recrudeció más aún con el desarrollo de la industria, con tales proporciones, que toma la forma de una verdadera revolución económica. Las clases trabajadoras son las que caen entre su engranaje para ser exprimidas en silencio. Es bien conocida la honda miseria social que en este tiempo oprimía a las clases proletarias, de la que Inglaterra fué saliendo durante el siglo XIX con una suavidad que muestra bien el tacto social y político de la raza.

Entretanto, la cultura y el bienestar pertenecen a las clases superiores. Una ciencia cortesana y una literatura en versos clasicistas podían satisfacer más o menos en los salones donde no falta el pan; pero no en las fábricas y en las minas, en que todo un pueblo sudaba con hambre y sin esperanza. La Filosofía y la Literatura no tenían palabras de consuelo para las almas que sufren. Más aún, hacía profesión de aislarse del pueblo (1); pero la sociedad de fuera

(1) "We shall be in Safety if we separate ourselves from the Multitude; for the Multitude is a Proof of what is worst." John Tolland (*Pantheisticon*, To the Reader), que hace fórmula de su conducta filosófica y literaria esas palabras de Séneca. (*De vita beata*, c. 2.)

de los salones se empezó a conmover ante la vida diaria, y un soplo de sentimentalismo popular llegó a los corazones religiosos y poéticos.

Como en Alemania nació el pietismo de Zizendorf entre las obras de misericordia con los pobres, así también, para predicar preferentemente a los pobres, se echó a las vías públicas Juan Wesley con su secta de metodistas; y mientras la Iglesia nacional le negaba sus templos y las gentes cultas se burlaban de sus éxitos populares, el pueblo en bloque corría a escucharlo, y ante el horror del pecado y las promesas de la vida futura, predicados con honda convicción, sincera hasta en sus supersticiones, la multitud de los oyentes se agitaba con una convulsión—literalmente—fisiológica, sentimental.

Este movimiento de compasión e interés popular tendrá luego un influjo especial en los románticos.

En el *medio literario* la poesía se esteriliza con el estilo figurado por obligación, con las frases convencionales, las palabras “nobles”, es decir, con la “dicción poética” de la escuela de Pope. Los poetas empiezan a suspirar por una literatura en que quepa la vida, lo sublime y lo feo, lo alto y lo humilde, el alma y el mundo; pero los autores no se atreven a romper leyes tenidas por inviolables. Shenstone hace una tentativa, pero encubriéndose en apariencias jocosas (2); Tomás Warton insinuaba sus nuevas ideas, pero entre alabanzas del clasicismo (3); Percy se atreve a resucitar el mundo medieval, pero modernizándolo y pidiendo favor con la humildad del prólogo (4).

Sin embargo, la tendencia existía: Thomson, Beattie, Akenside, Cowper, Bowles, se acercan a la naturaleza y cantan, aunque sea en estrofas tiesas de forma clásica, al

(2) *The Schoolmistress*.

(3) *Verses on Sir Joshua Reynold's Painted Window*.

(4) *Relics of the Ancient English Poetry*, 1765.

mar y a las altas montañas. Warton, Gray, Collins, dan a sus melancolías una expresión más sentida en la noche poblada de fantasmas o en el retiro solitario de los cementerios. Son poetas *clásico-románticos*.

§ II

Wordsworth y Coleridge

1. Su época de transición

Este tono intermedio es también el que predomina en la juventud de los dos poetas a quienes el romanticismo debe su triunfo en Inglaterra. Media historia de la romántica inglesa es la vida de Guillermo Wordsworth y de Samuel Coleridge. Ellos son, antes del fracaso de la Revolución francesa, poetas *clásico-románticos*.

Ya tienen ciertos caracteres bastante definidos de la nueva literatura, pero en tal forma, que los caracteres nuevos aparecen vestidos a la antigua, artificialmente. La melancolía, “el mal de siglo”, suspira en los cantos de estos dos bardos como una nota interminable. Coleridge daba gracias a Bowles porque sus cantos le daban el consuelo de unir “a toda pena solitaria un goce soñador”:

Each lonely pang with dreamy joys combined (5).

Y habla a Southey “del placer del dolor” y de “los sueños de la desesperanza”, dulces a la fantasía (6):

(5) *Sonnet to Bowles*, 1794.

(6) Letter 7th Nov. 1794.

..... But O! more thrill'd I price
 Thy sadder strains, that bid in Memory's Dream
 The faded forms of past Delight advise... (7).

(Pero cuánto más me conmueven tus tristes acentos, que evocan en el ensueño de la memoria las pálidas formas de la dicha que fué...)

Y Wordsworth confiesa que en sus años juveniles tenía

..... Moods of melancholy, fits of spleen, that loved
 A pensive sky, sad days and piping winds,
 The twilight more than dawn, autumn than spring (8).

(Horas de melancolía, accesos de *spleen*, que gustaban de un cielo pensativo, de los días tristes y de los vientos gemebundos; que preferían el crepúsculo a la aurora y el otoño a la primavera...)

How sweet at such a time...
 To feed a Poet's tender melancholy
 And fond conceit of sadness... (9).

(Qué dulce me era en aquellos tiempos alimentar una tierna melancolía de poeta y la apasionada obstinación de la tristeza.)

Ellos amaban la noche y los misterios de los bosques propicios a la melancolía (10); sentían el amor a la Edad Media, a la naturaleza y a la vida rústica; pero todo eso de un modo aún convencional y en una forma que imita a sus maestros clásico-románticos: uso de la mitología, ornamentación recargada, figuras, latinismos, epítetos "poéticos" y palabras "nobles".

(7) *Sonnet to Southey*, 1794.

(8) *The Prelude*, VI, 193.

(9) *Ibid.*, 364.

(10) Coleridge, *A Lover's Complaint*, 1792; *Melancholy, a Fragment*, 1794. Wordsworth, *An Evening Walk*, 1787-9, etc.

2. La evolución psicológica

Eso era natural. Ellos eran genialidades aún no maduras—apenas pasaban de los veinte años—, y habían de desarrollarse normalmente. Cuando un suceso importante en la vida del genio lo hace reconcentrarse en sí mismo y revelarse luego por una afirmación sincera de su propia personalidad, entonces es cuando aparece el arte verdadero, y si en el fondo de esa personalidad germina una vida nueva, su arte será también germinación de una nueva especie. Ese suceso capital vino por diversos caminos a los dos poetas que formaron decididamente la romántica inglesa. Y es cosa muy significativa que este movimiento misterioso que llamamos romanticismo siempre viene a realizarse en la historia por la vuelta del hombre a una concepción más completa de su vida de hombre, por un romper convencionalismos innaturales, para ponerse en contacto inmediato con el alma propia y con la naturaleza.

Para Coleridge, la hora de la concentración personal llegó con la hora del dolor—dolor de amor—, y entonces la poesía brotó de su pecho con la misma naturalidad que la sangre del corazón herido:

Thou bleedst, my poor Heart! and thy distress
Reasoning I ponder with a scornful smile,
And probe thy sore wound sternly, though the while
Swoln mine eye and dim with heaviness (II).

(¡Sangras, pobre corazón mío! Y yo, con una sarcástica sonrisa, considero meditabundo tu angustia y sondeo con dureza tu doliente herida, aunque a veces mis ojos hinchados se carguen de sombras...)

El tono personal se va afirmando con el tiempo hasta su plena madurez.

Wordsworth tuvo otra clase de desengaño. El filósofo de

(II) *On a discovery made too late*, 1794. Cfr. *The Gentle Look*, 1793; *Lewti*, 1794; *The Sigh*, 1794.

la vida que había visto por sus propios ojos la gran miseria de los esclavos del trabajo y de la industria y la enorme injusticia social que inundaba su patria, había esperado con todo el ardor de su juventud que la salvación del mundo vendría de las ideas revolucionarias que acababan de estallar en Francia. A esas ideas se había entregado sin reserva; la religión de su niñez había cedido el puesto a la filosofía enciclopédica, y para beber el agua en su propia fuente había pasado dos veces a Francia en pleno hervor revolucionario (1791-1792). En Orleans, en Blois, en París, su entusiasmo revolucionario crecía, y no cedió ni ante las matanzas de septiembre; pero cuando, a principios del 93, cayó la cabeza de Luis XVI y el terror dominó la tierra de su ideal, un relámpago cruzó su mente y un rayo hirió su corazón. Aquel mismo año, presa de hondo desaliento, volvió a su patria. Su decepción de la obra revolucionaria aparece más tarde en el poema *The Excursion*, 1796, y aun entonces no estaba todavía curada su desesperanza.

En aquella alma habían crecido desde su juventud dos aspiraciones: la compasión humanitaria por remediar los males del mundo y un impulso irresistible hacia la naturaleza. La primera quedó desolada bajo el desengaño de la Revolución; la segunda aún vivía en su alma dolorida, y por su influjo cedió a las instancias de su hermana Dorotea —benemérita en la historia de la romántica inglesa—, y se retiró a Racedown (1795) y luego a Alfoxden, al pie de los montes Quantocks (1797). Este fué el período de lenta pero segura reacción. La comunicación con la naturaleza y con la buena gente de los campos reconstruyó su vida moral y le dió la conciencia de su misión: el poeta se despedía de la sociedad y de la literatura para volver a ellas después más fuerte y más útil.

Un año antes se había establecido en Nether Stowey Samuel Coleridge, a poca distancia de Alfoxden. Ya en Race-

down había conocido personalmente al poeta de *The Excursion*; pero en Alfoxden el trato se hizo diario, y, en largos paseos por los montes, fraternizaron los dos poetas, se comunicaron sus ideas y se complementaron.

Coleridge, temperamento más bien metafísico, vivía en el mundo del espíritu, lleno de ideas cristianas mezcladas con una especie de panteísmo, y hacia ese mundo tendía con una pasión de visionario. Wordsworth, reconcentrado en su propia decepción, no conservaba del godwinianismo sino una afirmación mecanicista del mundo sensible, al que ahora volvía a consagrar su alma de poeta. Si no negaba un mundo superior y un Dios personal, prescindía de eso. "Wordsworth es casi un ateo"—escribía Coleridge a Thewall (12)—. "On one subject we are habitually silent; we found our data dissimilar and never renewed the subject... He loves and venerates Christ. I wish he did more..." (14) (En una materia guardamos ordinariamente silencio, hallamos nuestras ideas diversas y no tocamos ese tema... El ama y venera a Cristo. Yo quisiera que pasara más adelante).

Wordsworth no tenía entonces ojos sino para la naturaleza; pero ésta se los fué abriendo poco a poco al mundo interior. Ante la gran visión de los lagos y las montañas iluminadas, de los cielos abiertos, de las gentes humildes, sus sentimientos morales se hacen más profundos; ante el orden físico llega a veces hasta el arrobamiento. Estaba a un paso del mundo metafísico, y ese paso se lo hizo dar la elocuente convicción de su amigo, que al fin desplegó a su sabor sus ideas filosófico-religiosas. Wordsworth volvió al espiritualismo; más tarde, aun a la religión de su niñez (1809).

Por de pronto conoció que el poeta es el vidente a quien se revela lo invisible, e hizo voto de consagrarse al culto de la poesía.

(12) 13 mayo 1796.

(13) Carta a J. P. Estlin, mayo 1798.

3. El arte y la vida

El se propone contribuir a la regeneración del mundo, de su patria, por el arte.

..... I sought
For present good in life's familiar face
And built thereon my hopes of good to come (14).

(Yo buscaba el bien presente en el aspecto familiar de la vida y edificaba sobre él mis esperanzas del bien por venir.)

Para esto quiere presentar a sus contemporáneos "la naturaleza humana tal como ha sido y será siempre" (15); quiere obligar a los hombres ciegos por los hábitos de una educación refinada, por los prejuicios de clase, por la insensibilidad del buen tono, por el abuso de la abstracción y del análisis, a descender dentro de sí mismos y mirar cómo late su propio corazón; quiere contraponer al hombre artificioso el hombre sencillo, tan despreciado por el otro. Esa es la misión de la poesía.

Para él la poesía es el lenguaje del alma; ella sola sale del corazón y va al corazón; ella sola puede expresar la verdad completa que parte del hecho y se eleva a la idea, del detalle al conjunto; ella es la única que ve la belleza material y la esencia inmaterial de los seres. Una de las pocas piezas propiamente filosóficas en que expone su concepción acerca del hombre y del mundo es *Lines written a few Miles above Tintern Abbey* (1798); pero su filosofía se supo embeber en otro género más plástico y más fecundo, en los poemas breves que compuso entonces, y que, juntos con algunos de Coleridge publicó anónimos (1798), bajo el nombre *Lyrical Ballads*, el primer monumento de la romántica inglesa.

(14) *Prelude*, XIII, 62.

(15) Cf. *Preface to the second edition of the Lyrical Ballads*, 1800.

Las *Lyrical Ballads* son algo completamente diverso de la literatura precedente (16). Los sentimientos que revelan son elementales; sus juicios son las intuiciones de las gentes del campo; su lenguaje, el de las almas sencillas. La palabra se desvanece ante la cosa, porque la idea y el sentimiento son los que comunican su valor a las expresiones. El rígido verso de fábrica se quiebra o se hace flexible para ajustarse a la línea del pensamiento; la mitología, las abstracciones se cambian por los tipos concretos y vivientes del hombre campesino que no es ni siquiera "el buen salvaje", abstracto, de Rousseau, sino el campesino honrado de Somersetshire y de Cumberland. La naturaleza vista desde lejos, a través de los cristales del gabinete, desaparece ante la naturaleza vivida al aire libre, a pleno sol o en plena intimidad de sus aspectos misteriosos.

El mismo comprendió más tarde que su idea era sana y verdadera, pero restringida. Otros poetas dieron más amplitud a la idea romántica.

§ III

Ampliación romántica en otros tres poetas jóvenes

La idea de la revolución literaria se desarrollaba sin los estragos de la revolución política. Esta hacía pasar los espíritus por las más trágicas alternativas de exaltación y desencanto, y sólo dejaba en pos de sí una vibración de libertad y subjetivismo que era la sustancia de la innovación literaria, y por lo mismo le favorecía. En esa vibración entraron desde su niñez los tres espíritus que completaron el desarrollo de

(16) Cf. *Preface to the second edition of the Lyrical Ballads*, 1800.

esta romántica: Byron, Shelley, Keats, para no hablar sino de los principales (17).

I. No basta para excluir a *Byron* del círculo romántico su devota admiración por Pope, su respeto supersticioso a la forma tradicional, su poco aprecio por Wordsworth y por Coleridge, y el tener, según su propia expresión, la literatura del siglo XVIII por un magnífico templo griego, y a la contemporánea por una bárbara mezquita turca. Todo eso prueba que en tiempo de Byron la literatura clásica del siglo XVIII estaba muerta. Byron no guarda de ella sino la forma, la metrificación. Su alma y sus ideas poéticas no tenían nada de común con los poetas del siglo anterior, y por eso su obra literaria no podía ser clasicista. La poesía de Byron es romántica por la preponderante afirmación de la personalidad, llevada por él hasta un extravío titánico, hasta la cumbre de un orgullo y egoísmo gigantesco; es romántica por el hondo y adolorido sentimiento del amor, por la intensa y ruda compresión del dolor humano y el amargo desengaño de la dicha terrena; por la íntima y sombría comunicación con la naturaleza y con la historia.

El no tiene la compasión humanitaria de Wordsworth y Shelley, ni las exaltaciones místicas de Coleridge, ni la afectuosidad tradicionalista de Walter Scott; le faltan otros tantos caracteres románticos. Pero su sola concepción del hombre, el corsario, el rebelde, la voluntad humana que hace pie sólo en sí misma y afronta hasta las iras ultraterrenas (*Manfred*) crea un tipo que no cabe entre las líneas humanas, ni siquiera en la de los semidioses antiguos, y es algo

(17) No quiero decir que ellos complementaran conscientemente la obra de los otros dos poetas. Estos tres poetas jóvenes, que constituyen la llamada *escuela romántica italiana*, que tiene algunos caracteres muy diversos de la *escuela de los lacistas*, completaron con esos nuevos caracteres el conjunto de la romántica inglesa.

nuevo, una manifestación viciosa de la enorme idea de la personalidad.

2. Percy Bysshe *Shelley* presenta nuevos caracteres. Espíritu revolucionario en un sentido utópico de regeneración social, desahoga su "pasión por reformar al mundo"—palabras suyas—en sus poemas mayores *The Revolt of Islam* y *Prometheus Unbound*. En la poesía lírica se olvida del mundo social, para dar expansión sólo al mundo de adentro, cuyo fulgor se derrama con una naturalidad tan efusiva y tan limpia, con una forma tan cristalina como el canto de la alondra a que él dirigió una oda inmortal.

En él la libertad de la forma es posesión: su empleo tiene la seguridad de lo indisputable.

Se ha dicho que la raza inglesa tiene momentos, cortos, en que saliendo de la habitual inercia de su vida prosaica y realista llega a exaltaciones de espiritualidad apenas alcanzadas por otros pueblos. Dos de esos momentos son Shakespeare y Shelley. La poesía de Shelley es una elevación de la más pura idealidad, es como una contemplación estática de lo absoluto; ella se eleva con una intensidad de gozo o dolor que supone un esfuerzo psíquico y orgánico distendido hasta lo anormal de una sublime elación mórbida. Y lo más romántico de esta poesía es el abandono absoluto del alma y el reflejo absoluto de ese abandono en el seno de la forma poética. Tal abandono del sujeto es precisamente lo que aquí lleva un sello del más profundo subjetivismo.

3. *Keats* es otra fase nueva. El profesa una filosofía de suma sencillez:

Beauty is truth, truth beauty— that is all
Ye know on earth, and all ye need to know (18).

(La belleza es la verdad, la verdad es la belleza: eso es todo lo que se puede saber y ambicionar sobre la tierra.)

(18) *Ode on a Grecian Urn*.

Muerto antes de cumplir los veintiséis años, no tuvo tiempo para una completa educación de su genio: su obra es de joven genio romántico. En él la belleza afecta un alma menos intensa que en Shelley; pero la riqueza de luz imaginativa que despilfarra en sus primeras obras es lo que hace el tesoro de las últimas. Si hay un poeta que represente el reverso de la poesía racional o racionalista del siglo precedente, es Juan Keats. La preponderancia de la fantasía y del sentimiento que se suele atribuir a la escuela romántica tiene en él su verdadera realización.

Pero esa preponderancia tiene también en este poeta su raíz en las ideas, en la filosofía de la vida. El principio formulado en los versos transcritos antes no fué una frase audaz en un momento de calor poético; esos versos son la biografía de Keats, quien pasó sus pocos años absorto en la contemplación de la belleza sensible. Fuera de su éxtasis no tuvo otra preocupación filosófica ni religiosa, aunque esos pocos años fueron suficientes para hacerle sentir el desencanto de las lumbres que pasan y destilar en sus versos la sincera melancolía romántica, que es un sollozo de infinito.

Su amor por la forma sensible lo atrajo irresistiblemente hacia el arte y la mitología griegos; y es muy interesante el ver lo poco de clasicismo que hay en la obra de este poeta, que no admiraba la forma externa clásica, sino la belleza de la concepción artística. Una vez más nos encontramos aquí con el radicalismo romántico, que no se para en la apariencia externa, sino que quiere llegar al fondo de las cosas. Este principio que brota de la naturaleza misma del alma humana hubiera seguido empujando a este genio precoz hacia otros géneros más recónditos de belleza, allá donde el arte se funde con la vida completa y se armoniza con la filosofía y la religión. El principio lleva allá a la mayor parte de los románticos por un proceso psicológico casi matemático, cuando la muerte prematura no viene a interrumpirlo.

§ IV

Caracteres de la romántica inglesa

Y ahora recojamos con rapidez los rasgos característicos de esta romántica, que, como ya se deduce de lo dicho hasta aquí, son sustancialmente los mismos que los de la alemana, aunque en las dos tengan su modalidad propia (19).

1. *Traspasar los límites de lo finito*, ver a través del velo aparente de las cosas, para interpretar su sentido recóndito es, como lo vamos viendo en tantos ejemplos, la manera de ver propia del poeta romántico. En 1803, al pasear Wordsworth una tarde con su hermana a la orilla del lago Ketterine y seguir, sin pensar, avanzando hacia el sol poniente, una campesina los saludó con estas palabras: "What, you are stepping westward?" (¡Hola! ¿Ustedes van hacia Occidente?). Aquel incidente tan sencillo, significativo para el poeta, le inspiró una composición que terminó así:

..... And while my eye
Was fixed upon the glowing sky,
The echo of the voice enwrought
A human sweetness with the thought
Of travelling through the world that lay
Before me in my endless way (20).

(... Y mientras mis miradas se hundían en el firmamento incendiado, el eco de aquella voz envolvía en humana dulcedumbre el

(19) Al tratarse de Byron recojo preferentemente los ejemplos de sus poemas mayores, no sólo por estar empapados del subjetivismo propio del espíritu romántico, sino también porque la psicología del autor se revela en los tipos de sus cantos, que, en último término, vienen a ser sólo reflejos de la personalidad del poeta.

(20) *Stepping westward*,

pensamiento de atravesar el mundo que se extendía ante mis ojos en mi camino sin fin.)

La presencia de tres seres humanos en la cumbre y un océano de niebla luminosa que cubría las regiones bajas en un grandioso amanecer de las montañas de Escocia le parecía el “emblema de una inteligencia (v. 67) majestuosa” que espía las voces de la Naturaleza:

There I behold the emblem of a mind
That feeds upon infinity, that broods
Over the dark abyss intent to hear
Its voices issuing forth to silent light
In one continuous stream... (21).

(Allí veía yo el símbolo de una inteligencia que, alimentada de infinito, se cierne sobre el abismo sombrío para escuchar con avidez sus voces que, como un torrente, brotan sin cesar hacia el silencio de la luz...)

Es ese anhelo incógnito y misterioso del hombre, que estaría expresado por aquella estrofa de Shelley:

The desire of the moth for the star
Of the night for the morrow,
The devotion of something afar
From the sphere of our sorrow (22).

(El anhelo del insecto por la estrella, de la noche por la aurora; el amor de una cosa lejana del mundo de nuestro dolor.)

Byron habla por boca de Manfredo en la torre ante el cielo estrellado

I linger yet with Nature, for the night
Hath been to me a more familiar face
Than of the man; and in her tsarry shade

(21) *The Prelude*, XIV.

(22) *To...*

Of dim and solitary loveliness
I learn'd the language of an other world (23).

(Aún me entretengo con la Naturaleza, porque la faz de la noche me ha sido más querida que la del hombre; y en el encanto indeciso y solitario de su penumbra estrellada, yo aprendí el lenguaje de otro mundo.)

Ante el sol del ocaso:

Most glorious orb! that wert a worship, ere
The mystery of thy making was revealed!
..... Thou material God!
And representative of the Unknown—
Who chose thee for his shadow!... (24).

(¡Orbe gloriosísimo, que mereciste ser adorado antes que se revelara el misterio de tu creación! ¡Dios material! ¡Imagen del Dios desconocido que te elige por su sombra!...)

Ese anhelo insaciable hacia el infinito trae a veces, por un acto reflejo, la conciencia de la presente condición de este *quid divinum* llamado espíritu, que como un pájaro ansía volar y se siente prisionero:

..... Beautiful! — How beautiful is all this visible world!
But we, who name ourselves its sovereigns, we,
Half dust, half deity, alike unfit
To sink and soar... (25).

(¡Bello, qué bello es este mundo visible! Pero nosotros, que nos decimos reyes suyos, mezcla de arcilla y divinidad, igualmente incapaces de hundirnos y elevarnos...)

Y esa es la grandeza del hombre ya al nacer:

(23) *Manfred*, Act III, sc. IV.

(24) *Ibid.*, Act III, sc. II.

(25) *Ibid.*, Act. I, sc. II.

The soul that rises with us, our life's star...
 cometh from afar:
 trailing clouds of glory do we come
 From God, who is our home... (26).

(El alma, el lucero de nuestra vida, que se levanta con nuestra existencia, viene de lejos: arrastrando jirones de gloria venimos de Dios, que es nuestro hogar...)

Coleridge aprendió de su amigo a sentir la poesía inmediata de la Naturaleza; pero la sentía a su modo espiritualista, y a ella consagró a su hijito Hartley desde la cuna:

But thou, my babe! shalt wander like a breeze
 By lakes and sandy shores, beneath the crags
 Of ancient mountain and beneath the clouds.
 so shalt thou see and hear
 The loved shapes and sounds intelligible
 Of that eternal language, which thy God
 Utters, who from eternity doth teach
 Himself in all, and all things in himself... (27).

(Y tú, hijo mío, has de vagar como la brisa junto a los lagos y playas arenosas, a la sombra de las nubes y al pie de los picachos de las viejas montañas... Así verás y oirás las formas amables y las voces inteligibles del lenguaje perpetuo de Dios, que desde la eternidad se revela a sí mismo en todas las cosas y a todas las cosas en sí mismo.)

La vida del hombre está vinculada al infinito, que es su destino:

..... in such strength
 Of usurpation, when the light of sense
 Goes out, but with a flash, that has revealed
 The visible world, doth greatness make abode
 There harbours; whether we be young or old,

(26) Wordsworth, *Intimations of Immortality*.

(27) *Frost at Mindnight*, 1789.

(28) Wordsworth, *The Prelude*, VI, 599, sigs.

Our destiny, our being's heart and home
Is with infinitude, and only there... (27).

(... en esa fuerza de usurpación, cuando la luz del sentido se apaga, pero enviando un relámpago que revela el mundo visible, la grandeza tiene su morada y su refugio; jóvenes o viejos, nuestro destino, el centro y la patria de nuestro ser, está en el infinito y sólo allí...)

..... And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the bleu sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of thoughts
And rolls through all things. Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods
And mountains... (29).

(Yo he sentido una presencia que me exalta con la alegría de elevados pensamientos; he escuchado la expresión sublime de algo profundamente difundido en el universo; de algo que vive en la luz de los soles ponientes, en el círculo inmenso del océano, en el aire vivífico y en el firmamento azul, y en la mente del hombre; un impulso y un soplo que mueve a todo lo que piensa y a todo objeto del pensamiento y pasa a través del universo. Por eso yo soy siempre el amante de las llanuras y de los bosques y de las montañas...)

Byron, muy lejos de la ternura mística de Wordsworth y de Coleridge, siente aún en su rebeldía un impulso a mirar hacia arriba:

..... for his feelings sought
In that intensesness and scape from thought...

The rapture of his heart had look'd on high
And asked if greater dwelt beyond the sky... (30).

(... porque en tal tensión, sus afectos intentaban huir de su pensamiento... En el arrebato de su corazón miró a la altura y preguntó si es verdad que un ser más grande vive más allá del firmamento...)

2. Repitamos, respecto de la romántica inglesa, lo que dijimos de la alemana al hablar del amor. El *amor* es el afecto central del alma romántica, y si él es el centro de toda alma y, por tanto, de toda poesía, en las almas románticas se presenta con caracteres propios. No es el amor platónico de las Arcadias clasicistas (31); es el amor del corazón humano, que generalmente prescinde de símbolos y metáforas, porque para darse a conocer le basta dejar fulgurar el fuego interior. Si cantan el amor presente, lo hacen con intensidad y verdadera emoción. Pero la intuición romántica de la vida no se suele limitar al presente; por lo general lo envuelve en un nimbo de recuerdos tristes o dichosos, lo ilumina con un destello melancólico por la previsión de su inconsistencia o lo prolonga en una perspectiva infinita con una aspiración de eternidad.

All thoughts, all passions, all delights,
Whatever stirs this mortal frame

(30) Byron, *Lara*, I, VIII.

(31) Byron lo dijo con todo realismo:

Your shepherds, your flocks, those fantastical themes
Perhaps may amuse, yet they never can move:
Arcadia displays but in a region of dreams:
What are visions like these to the first Kiss of Love!

(*The first Kiss of Love.*)

(Vuestros pastores y rebaños, con todos vuestros fantásticos temas, pueden quizá gustar; pero nunca llegan a conmover. La Arcadia no agrada sino en el mundo de los sueños. ¡Qué son todas sus imágenes comparadas con el primer beso de amor!)

All are but ministers of Love
And feed his sacred flame (32).

(Todos los pensamientos, todas las pasiones, todos los placeres, cuanto puede estremecer, esta fábrica mortal, no son sino servidores del Amor y alimento de su fuego sagrado.)

This Love that seeming great beyond the power
Of growth, yet seemeth never more to grow,
Could I transmute the whole to one rich Dower
Of happy Life, and give it all to thee,
Thy lot, methinks, were Heaven, thy age Eternity! (33).

(¡Si yo pudiera trocar este amor, que con ser tan grande que parece no puede crecer más, parece, sin embargo, crecer más y más; si yo pudiera trocar todo este amor en rico presente de vida feliz, pienso que entonces tu suerte sería el cielo y tus años la eternidad!)

En el alma de Byron, desolada como un desierto nocturno, en que parece sólo puede erguirse la voluntad rebelde a modo de pirámide agresiva, se oye, sin embargo, como el murmullo de una palmera, la tierna voz del amor.

Lone, wild, and strange, he stood alike extempt
From all affection ... quickening round this heart
One softer feeling would not yet depart;
... 'gainst that passion vainly still he strove
And even in him it asks the name of Love!
Yes — it was Love — if thoughts of tenderness
Tried in temptation, strengthen'd by distress,
Unmoved by absence, firm in every clime,
And yet — oh more than all! — untired by time... (34).

(Solitario, selvático, extraño, parecía desposeído de todo afecto...; y, sin embargo, un tierno sentimiento, que vivificante le abra-

(32) Coleridge, *Love*.

(33) *To Asra*, 1803.

(34) *The Corsair*, canto I, XI, XII.

saba el corazón, no lo podía abandonar... En vano había luchado contra esta pasión, que aun en él exigía el nombre de amor. Sí, ¡aquello era amor, tiernos sentimientos, probados en la tentación, fortalecidos por el dolor, inmóviles en la ausencia, constantes en todo clima—¡oh, y lo que es más que todo!—, incansables en el tiempo!)

Wealth and dominion fade...

But love, though misdirected, is among

The things, which are immortal... (35).

(Las riquezas, el poder se marchitan...; pero el amor, aun descarriado, pertenece a las cosas inmortales...)

Por ser la poesía romántica una expresión inmediata del amor, ella no necesita usar de símbolos; es concreta y refleja las circunstancias actuales del poeta. Creo poder afirmar con razón que sólo desde que apareció el romanticismo se tiene en las composiciones líricas uno de los más preciosos documentos históricos para la biografía de sus autores.

En la poesía de Shelley, con ser tan idealista, se traslucen hasta sus dolores domésticos.

We are not happy, sweet! Our state

Is strange and full of doubts and fear..., etc. (36).

(¡No somos felices! Nuestra vida es una fusión extraña de duda y temor.)

But thy soul or this world must fade in the frost that binds the

[death,

Ere midnight's frown and morning's smile, ere thou and peace may

[meet (37).

(Pero o tu alma o este mundo languidecerá entre los hielos de la muerte antes de que se encuentren el ceño de la media noche con la sonrisa de la mañana; antes de que te encuentres tú con la paz.)

(35) Shelley, *Stanza: Wealth and Love*.

(36) *To Mary W. Godwin*.

(37) Shelley, *Remorse*.

3. La sensiblería lacrimosa suele considerarse vulgarmente como carácter del romanticismo. Lo es hasta la saciedad y la impertinencia en los poetas románticos de tercer orden, cuya endeblez de inspiración no aprendió a imitar más que las quejas egoístas. Pero es indudable que en el alma verdaderamente romántica hay un fondo de tristeza que hace pasar una sombra sobre los fulgores de la vida y del amor. Eso depende del principio general de ver, traspasando las apariencias de las cosas. La belleza enciende el amor, pero también despierta la melancolía con un presentimiento de fugacidad.

Every voice cries: "Away"

Tempt not with one last tear thy friends ungentle mood

Thy lover's eye, so glazed and cold, dares not entreat thy stay (38).

(De todo se eleva una voz que dice: "Pasad." No pruebes con una lágrima postrera la amarga tristeza de la amistad. Los ojos del amante, empañados y fríos, no se atreven a implorar que no te alejes.)

And when I feel, fair creature of an hour!
That I shall never look upon thee more,
Never have relish in the feary power
Of unreflecting love... (39).

(Y cuando pienso que no he de verte más, ¡bella criatura de una hora!, no puedo encontrar la dicha en el encanto poderoso de inflexivo amor.)

She dwells with Beauty — Beauty that must die:
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh
Turning to poison while the be-mouth sips:
Ay, in the very temple of Delight

(38) Shelley, *Remorse*.

(39) Keats, *When I have Fears that may cease to be...*

Veil'd Melancholy has her sovran shrine
Though seen of none!... (40).

(La Melancolía habita con la Belleza, con la Belleza, que ha de morir, y con la Alegría, cuya mano está siempre sobre sus labios enviando un adiós, y con el Placer torturador, convirtiendo en veneno lo que su boca extrae. ¡Ay, en el templo mismo del Deleite, velada, invisible, la Melancolía tiene su excelso altar!...)

4. "Soy el amante de las llanuras, y de los bosques, y de las montañas", dijo Wordsworth. El pseudoclasicismo del siglo XVIII, como período eminentemente intelectualista, estudió la naturaleza; hizo poemas didácticos, que hoy sólo producen un gusto bibliográfico a los eruditos. Eran cuadros de *naturaleza muerta*. El romántico pone su alma en el mundo y lo hace vivir.

To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears (41).

(A mí el aroma de la flor más humilde me inspira pensamientos demasiado profundos para hacerme llorar.)

..... An auxiliary light
Came from my mind, which on the setting sun
Bestowed new splendour; the melodious birds,
The fluttering breezes... obeyed
A like dominion and the midnight storm
Grew darker in the presence of my eye (42)

(Una lumbre reforzadora bajada de mi espíritu prestaba nueva brillantez al sol poniente; la melodía de los pájaros, el aleteo de las brisas obedecía al mismo poder, y la tormenta nocturna se tornaba ante mis ojos más sombría...)

(40) Keats, *Ode on Melancholy*.

(41) Wordsworth, *Intimations of Immortality*.

(42) Idem, *The Prelude*, II, 368 y sigs.

The setting sun, the evening star —
 The tints, which live along the sky
 And Moon, that meets thy raptured eye,
 Where oft the tear shall grateful start.
 Dear silent pleasures of the Heart! (43).

(El sol poniente, la estrella vespertina, las tintas que siguen brillando a lo largo del cielo, y la luna, que al tocar tu ojo extasiado hace brotar en él una lágrima de gratitud..., ¡oh dulces y silenciosos goces del corazón!)

There is a pleasure in the pathless woods,
 There is a rapture in the lonely shore,
 There is a society, where none intrudes
 By the deep sea, and music in his roar:
 I love not Man the less, but Nature more,
 From this our interviews, in which I steal
 From all I may be, or have been before
 To mingle with the Universe, and feel
 What I can never express, yet cannot all conceal (44).

(Hay un placer en los bosques intransitados; hay un arrobamiento en la playa solitaria; hay una sociedad, que nadie turba, junto al profundo mar, y una música en sus rugidos. De estas nuestras confidencias concibo amor por el hombre, pero mayor por la Naturaleza: allí me sustraigo a lo que soy o pude ser, para fundirme en el Universo y sentir lo que no puedo del todo expresar ni del todo esconder.)

Swiftly walk over the western wave,
 Spirit of the Night.
 Out of the misty eastern cave
 Where, all the long and lone daylight,
 Thou wovest dreams of joy and fear
 Which make thee terrible an dear,
 Swift be thy flight! (45).

(Avanza rápido sobre las olas del ocaso, ¡oh genio de la noche!, y sal de la nebulosa cavidad del Oriente, donde tú, mientras dura

(43) Coleridge, *Happiness*.

(44) Byron, *Childe Harold*, cant. IV, CLXXXVIII; cf. CLIV, CLXXXIV, cant. III, XIII.

(45) Shelley, *Night*.

el largo y solitario rayo del día, tejes ensueños de dicha y temor que te hacen terrible y amable! ¡Da impulso a tu vuelo!)

Toda la oda *To a Skylark* (A una alondra) encierra la más ideal compenetración con la naturaleza, transfigurada al contacto del espíritu:

In the golden ligh'ning
 Of the sinking sun,
 O'er wich clouds are bright'ning
 Thou dost float and run
 Like an unbodied joy whose race is just begun.

.....
 With thy clear keen joyance
 Languor cannot be:
 Shadow of annoyance
 Never came near thee:
 Thou lovest, but never knew love's sad satiety.

Waking or asleep
 Thou of death must deem
 Things more true and deep
 Than we mortals dream,
 Or how could thy notes flow in such a crystal stream?

.....
 Teach me half the gladness
 That my brain must know;
 Such harmonious madness
 From my lips would flow,
 The world should listen then, as I am listening now (46).

(En la áurea fulguración del sol poniente, sobre el que se tienden nubes brillantes, tú flotas y giras como una alegría incorpórea cuya raza empieza a existir...

Con tu puro e íntimo gozo no existe languidez; nunca pasa sobre ti la sombra del hastío: tú amas, sin conocer jamás la triste saciedad del amor...

En vela o en sueños, tú tienes que pensar de la muerte cosas

mucho más verdaderas y profundas que nosotros, mortales, podemos soñar: si no, ¿cómo podría fluir tan cristalino el raudal de tu canto?...

Enseña a mi mente, siquiera a medias, tu regocijo: entonces brotaría tan armoniosa locura de mis labios que, como yo te escucho ahora, el mundo quedaría suspenso escuchándome...)

5. El amor a la *Edad Media* adquiere muy diversos grados en los románticos ingleses. Es carácter esencial en la escuela de Walter Scott, porque las tierras bajas de Escocia están pobladas de monumentos y tradiciones medievales; pero esta escuela es más bien épica que lírica, y por eso no entra en el presente estudio. Para Wordsworth y Coleridge, lo medieval ofrece un carácter más bien decorativo, un ambiente propicio al ensueño romántico; pero no se les puede negar cierta afinidad de sentimientos que los hace comprender mejor los sentimientos de los tiempos heroicos. En cambio, los poetas jóvenes apenas si tienen una mirada para aquellos tiempos, y cuando la tienen, no pueden desprenderse de los sentimientos modernos. Así miran también a Grecia, que ellos amaron con pasión moderna, si vale la expresión.

Coleridge toma analogías de cosas viejas que le han impresionado:

As through the dark vaults of some mouldered tower...
The winds breath hollow deemed the plaining groan
Of prisoned spirits: with so fearful voice
Night murmured... (47).

(Como entre las sombrías bóvedas de una torre en ruinas soplan los vientos sordamente, semejando el plañidor gemido de espíritus aprisionados, así era la voz terrorífica con que murmuraba la noche...)

El romántico siente desprenderse de entre las ruinas el ensueño amoroso y el recuerdo caballeresco:

(47) *The Destiny of Nations*, 298, II.

Oft in my waking dreams do I
 Live o'er again the happy hour,
 When midway on the mount I lay
 Beside the ruin'd tower...
 I told her the knight that wore
 Upon his shield a burning brand:
 And that for ten long years he woo'd
 The Lady of the Land (48).

(A veces, cuando sueño despierto, he vuelto a vivir la hora feliz del amor; cuando, a medio camino por las cumbres, me echaba a descansar cabe la torre derruida..., le contaba la historia del caballero que llevaba en su escudo una tea encendida y que por diez largos años cortejó a la señora de la comarca.)

Todo el ambiente fantástico que Coleridge dió a *The Rime of the Ancient Mariner* (La balada del viejo marino) es medieval y su VII parte tiene analogía con aquel otro pasaje de Wordsworth:

And let remembrance steal to other times
 When o'er those interwoven roots, moss-clad,
 And smooth as marble or a waveless sea,
 Some Hermit, from his cell forth-strayed, might pace
 In sylvan meditation undisturbed;
 As on the pavement of a Gothic church
 Walks a lone Monk, when service has expired...
 ... Then — It was Angelica (49) thundering through the woods
 Upon her palfrey, or the gentle maid
 Erminia (50) fugitive as fair as she.
 Some times me thought I saw a pair of knights
 Joust underneath the trees, that as in storm
 Rocked high above their heads... (51).

(48) Coleridge, *Love*.

(49) Personaje del *Orlando furioso* (canto I), de Ariosto.

(50) Personaje de la *Gerusalemme Liberata* (canto VI), del Tasso.

(51) *Prelude*, IX, 434 y sigs.

(Y dejaba al recuerdo escaparse a otros tiempos, cuando sobre estas raíces entretreídas, cubiertas de musgo y lisas como el mármol o el mar sin olas, algún ermitaño salía de su celda a pasear en paz sus silvestres meditaciones, como sobre el pavimento de una iglesia gótica pasearía un monje solitario cuando el oficio había terminado... O ya era Angélica fulminante en su palafrén a través de los bosques, o la gentil doncella Herminia, fugitiva y hermosa como aquélla: Tal vez me imaginaba ver lidiar dos caballeros bajo los airones que, como árboles en tempestad, se agitaban enhiestos sobre sus cabezas.)

Byron encuentra también en los castillos antiguos ambiente a propósito para sus sombríos pensamientos:

He turn'd within his solitary hall...
 There were the painted forms of other times...
 and the gloomy vaults
 That hid their dust, their foibles, and their faults...
 He wandering mused, and as the moonbeam shone
 Though the dim lattice o'er the floor of stone
 And the high fretted roof, and saints, that there
 O'er Gothic windows knelt in picture prayer
 Reflected in fantastic figures grew
 Like life, but not like mortal life, to view, etc. (52).

(El paseaba en la sala solitaria, donde había pintadas figuras de otros tiempos, cuyas cenizas, flaquezas y faltas se escondían bajo las bóvedas cargadas de sombras... El paseaba meditabundo, y cuando el rayo de la luna brilló a través de las opacas tracerías, sobre el pavimento de piedra o sobre los calados artesones, y los santos que oraban de rodillas en las ventanas góticas se proyectaban en fantásticas figuras, como seres vivientes, pero no con esta vida mortal, etc...)

6. El romántico, por serlo, es *patriota*, y por ser las dos cosas, es poeta nacional. Entre los románticos ingleses hay diversos grados en la intensidad con que vibra esta

cuerda. Wordsworth y Coleridge, en los años de su juventud, fueron revolucionarios, y casi se podría decir revolucionarios franceses. Aquello ya era una erupción de patriotismo: ellos habían palpado la miseria en que yacían las clases bajas de su pueblo, y vieron en el tema trimembre de la revolución una promesa de regeneración social en que los hombres fueran hermanos, libres e iguales. Cuando sus esperanzas quedaron defraudadas, encontraron en la naturaleza campestre de su país no sólo una fuente restauradora de la vida moral, sino también de nuevas esperanzas para la reconstrucción social: en las dos etapas ideológicas de estos dos poetas, el amor de la patria es el principio inspirador.

... Go, Tyranny! beneath some barbarous sky
 Thy terrors lost and ruin'd power deplore!...
 ... I see, I see! glad liberty succeeds
 With every patriot virtue in her train!...
 ... Yes, liberty the soul of Life shall reign,
 Shall throb in every pulse, shall flow thro' every vein (53).

(¡ Ve, Tiranía; ve a alguna región bárbara a llorar tus terrores perdidos y tu poderío derrumbado!... ¡ Sí, la libertad, el alma de la vida, ha de reinar y ha de fluir por todas las venas y latir en cada pulsación!)

Coleridge corrigió pronto ese entusiasmo prematuro por la revolución, pero su amor a la libertad que deseaba para su patria siguió siempre en pie:

Forgive me, Freedom! O forgive me those dreams!, etc. (54).

(Perdona, ¡ oh Libertad!, perdona aquellos sueños míos.)

El cantar la libertad era entonces patriótico y antirrevolucionario, porque entonces el cantar la libertad era repeler

(53) Coleridge, *Destruction of the Bastile*, 1789.

(54) France, an Ode, 1789.

al que había empezado a ser agresor de Inglaterra desde el bloque continental. Esa es la significación de los sonetos de Wordsworth en honor de Hofer y de los Tirolese (1809-1810). En sus muchos cantos sobre las cosas de España se reunía un símbolo de libertad nacional y un verdadero interés patriótico. Las banderas británicas habían pasado al continente, y lord Wellington empezaba su carrera con la victoria de Vimieiro y la capitulación de Cintra. Los intereses de Inglaterra, España y Portugal dependían de la suerte de sus armas. Entonces los cantos del poeta van haciendo eco a los sucesos del continente (55):

Intrepid sons of Albion! not by you
Is life despised; oh no, the spacious earth
Ne'er saw a race who held, by right of birth,
So many objects, to which love is due... (56).

(¡Intrépidos hijos de Albión! Vosotros no vivís en vano. ¡Ah, la espaciosa tierra jamás vió otra raza que defendiera, por derecho innato, tantos objetos dignos de amor!...)

Este es uno de los rasgos románticos que faltan al *gloomy Wanderer* (57). Su genio violento y las críticas de propios y extraños sobre sus costumbres sin ley le impelieron a salir de su patria, para la que a veces tienen una amarga alusión sus recuerdos (58). Casi puede decirse que hizo del mar la patria de sus pensamientos:

I wanton'd with the breakers...
..... 't was a pleasing fear
For I was as it were a child of thee (59).

(55) Empieza esta serie de composiciones patrióticas con las dos ocasionadas por la Convención de Cintra (compuestas en 1808), y termina con las dos (febrero 1816) dedicadas al triunfo de Waterloo.

(56) *Waterloo*.

(57) Byron, *Childe Harold*, canto II, XVI.

(58) Cf. *Childe Harold*, canto II, XIII.

(59) *Ibid.*, canto IV, CLXXXIV.

(¡ Oh mar!, yo retozaba con tus rompientes con temor deleitoso, porque yo era como un hijo tuyo.)

Byron encontró, por fin, una patria en la tierra del arte:

Oh Rome! my country, city of my soul! (60).

(¡ Oh Roma, patria mía, ciudad del alma!)

Para Napoleón tuvo también una palabra el día que recibió la noticia de la abdicación de Fontainebleau:

'Tis done — but yesterday a King!
and arm'd with kings to strive —
And now thou art a nameless thing
So abject — yet alive! (61).

(¡ Al fin! ¡ Ayer un rey, armado para combatir con reyes...; hoy eres una cosa sin nombre, vivo aún, bajo tanta abyección!)

Los otros dos poetas jóvenes escribieron cuando ya Inglaterra había enviado a Santa Elena al emperador de los franceses. Shelley escribió con esta ocasión un soneto, que empieza:

I hated thee, fallen tyrant!... (62).

Pero, en fin, estos tres poetas jóvenes, que pedían para su propia vida una libertad sin límites, se desterraron de su patria, por encontrar campo abierto a su egoísmo, y por él olvidaron las playas y el amor de su tierra.

7. *La forma externa.* — Finalmente, una palabra acerca de la forma poética. Desde sus tiempos de transición

(60) *Childe Harold*, canto IV, LXXVIII.

(61) *Ode to Napoleon Bonaparte* (10 de abril de 1814).

(62) *Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte*.

abandonaron Wordsworth y Coleridge el *couplet* o pareado clásico, cuyo ritmo yámbico habían conservado por timidez Thomson y Young aun en el verso suelto (*blank verse*). A éste le dieron cada vez mayor libertad de acentuación, hasta construirlo con la amplitud del endecasílabo romance. Esa libertad abrió la puerta para el uso de otros muchos metros y estrofas, y si Byron aún guarda un respeto, en él paradójico, para las formas tradicionales, Shelley y Keats profesan tal libertad y con conciencia tan segura, que prueban bien claro que el clásico y “heroico” *couplet* ya había pasado a la historia. Los románticos querían libertad desde la concepción de la obra hasta su última expresión, en prosa o en verso, suelta o rimada. A su programa dió una fórmula Wordsworth en el *Preface to the Lyrical Ballads* y Keats en estas palabras: “The Poetry of Shakespeare is generally free as is the wind... Poetry must be free! It is of the air, not of the earth; and the higher it soars the nearer it gets to its home” (1) (La poesía de Shakespeare es libre como el viento... to... ¡La poesía debe ser libre! Ella es aérea, no terrestre, y cuanto más se eleva tanto más se interna en su elemento...)

§ V

Síntesis de los caracteres románticos en la lírica

De las observaciones que preceden parece razonable deducir de la romántica inglesa las siguientes conclusiones:

Que ella se originó de un cambio ideológico en la manera de concebir la vida, y que la nueva concepción es

(63) *Essay on Kean in Richard Duke of York.*

inspirada en intereses unidos siempre por vínculos de *subjetividad*;

Que esos vínculos enlazan la personalidad del poeta con el mundo y que la materia poética tiene, por tanto, la amplitud del universo espiritual y del universo físico;

Que las manifestaciones más grandiosas de esta poesía son las relaciones del espíritu con el mundo del *infinito* y con el mundo del *amor*;

Que la *naturaleza* entra también como tema capital, pero siempre en relación con el *sujeto*, y que la *patria* entra en esta poesía por ser patria, es decir, porque su noción entraña en sí una *relación con el individuo*;

Que el poeta romántico tiene una *manera propia de ver* las cosas, que consiste en traspasar los límites y las apariencias externas y anudarlas con relaciones *ultrasensibles*;

Que el cambio de la forma externa y la libertad exigida para ella fueron impuestos por una necesidad de correspondencia con la *forma interna*.

CAPÍTULO IV

La romántica francesa

CAPITULO IV

La romántica francesa

Al seguir brevemente las líneas fundamentales de la romántica francesa desde el punto de vista que me he propuesto, parece preferible prescindir de las agrupaciones para hacer pasar la vista por tres figuras colocadas sucesivamente.

En las románticas alemana e inglesa, el estudio de los grupos es preciso para la mejor comprensión del desarrollo de la idea, pues así se desenvolvió ella históricamente; en la romántica francesa, los célebres *Cenáculos románticos* tuvieron una vida muy pintoresca y móvil, y, sin embargo, no son cosa tan importante en la historia del movimiento. Los *cenáculos* tuvieron mucho de anecdótico, mucho de agitación juvenil, y a veces pueril, alrededor de la idea nueva. Pero el desenvolvimiento de ésta aparece más claro en tres poetas: Lamartine, Víctor Hugo y Musset; no forman grupo simultáneo entre sí, ni siquiera con otros: *humero supereminent omnes*.

Pero, antes de llegar a ellos, la idea, como siempre, viene favorecida por un ambiente precursor. Recordemos en este sentido algunas ideas vulgares, pero imprescindibles.

§ I

El medio ambiente y los precursores

Medio ambiente político y social.—Si a lo lejos produjo la revolución vibraciones que conmovieron otros países aun

en las esferas literarias, es natural que en el propio suelo esos efectos fueran aún más perceptibles. Y ante todo ese empuje de combate enfrente de las ideas adversas, aun las tenidas hasta entonces por inviolables, no apareció sólo en la actitud del tercer estado en el Juego de Pelota y de las diversas formas que fué tomando luego. También en el terreno religioso y cristiano, y más aún en el artístico, se fué despertando pronto el valor de "decir lo que se siente". Cuando Chateaubriand decía: "Il a été un temps où les adversaires de cette religion avaient seuls le droit de parler. Maintenant la lice est ouverte" (1), palpitaba todavía en esas palabras la tensión magnética que había producido descargas tan estruendosas en los doce últimos años políticos.

Contener entre las reglas de *L'Art poétique* las fogosidades de las almas después de 1789 hubiera sido el mayor milagro de la tiranía. Una vida nueva, sea ella del género que sea, pide un arte nuevo. El gorro frigio no podía cubrir ya los artificios de las pelucas rizadas.

Por lo que hace a la idea romántica, sus principios históricos, filosóficos, religiosos, eran muy contrarios al vandalismo revolucionario; pero el alto ideal de libertad humana anhelado por ambos, aunque tan diversamente entendido y practicado, ponía una afinidad fecundante en el fondo de ambas aspiraciones.

Fuera de ese espíritu de libertad política, y sin proclamarlo, venía preparándose en la literatura otro movimiento de independencia de los convencionalismos sociales y literarios. Era un *cambio de sentimientos*. Una vuelta a la naturaleza—por más que la expresión tenga muchos sentidos—es evidente que se venía realizando desde que Rousseau había puesto el ideal de la educación (*Emile*) en

(1) *Préface à la 1ière édit. d'Atala*, 1801.

la vida sencilla y naturalista, y en sus novelas y *Confesiones* (1782) había diluído la sensación vaga y amorosa del paisaje; desde que Saint-Pierre había afinado ese sentido de la naturaleza con sus *Etudes* de la misma (1784), y sobre todo con la maravillosa luminosidad que difundió sobre las frentes de *Paulo y Virginia* (1787); desde que *Werther*, traducido al francés en 1776, infiltraba en las almas jóvenes su indómita y contagiosa tristeza.

Una palabra quisiera añadir respecto de Chateaubriand. Generalmente se le considera como precursor inmediato del romanticismo, junto con Mme. Staël. Sin querer disputar sobre cuestión de nombre, yo encuentro en este autor una importancia superior al mero influjo preparatorio sobre la nueva dirección literaria. El encierra en sí todos los caracteres de ésta, y a veces con esa intensidad suya tan extremada, que en época más avanzada hubiera sido suficiente para provocar una reacción. Añádase a eso que en Chateaubriand, a diferencia de Mme. Staël, junto al historiador, al crítico, al apologista más o menos feliz, está siempre el poeta. El que su instrumento sea la prosa y no el verso modifica su obra artística, pero no le quita la poesía. Sin embargo, como la poesía lírica, que es la que aquí estudiamos, pide como elemento, al menos integrante, la versificación, por eso hay que omitir este nombre en el presente análisis y limitarnos a los tres arriba citados.

§ II

Tres grandes románticos. Su vida en su arte.

1. Lamartine

No creo que haya otra obra poética que guarde más fielmente los estados de alma de su autor, relacionados

con la cuestión filosófica y religiosa, que la obra poética de Lamartine. Repasemos su poesía lírica, la que refleja directamente las alternativas de la vida interior. Si su educación primera fué piadosamente católica en la familia y en el colegio de Belley, los años siguientes bastaron para desviarla hasta casi la incredulidad. Su vida de turista a través de Italia, sus meses de Guardia de Corps, contra su voluntad; sus ocios en Macon y Milly, dedicados a la lectura de Voltaire, Rausseau y otros filósofos, fueron bastante para hacer bambolear sus ideas. Por otra parte, como la vida pasaba con movilidad y sin grandes perturbaciones, el hombre eterno no se había puesto en pie dentro del joven inquieto. Pero en otoño de 1816 entró en relaciones con Julia Charles, la *Elvira* de sus cantos; un año más tarde recibe la noticia de su muerte en París, mientras él la esperaba en Milly. Y ya surge el caso ordinario. La muerte toca el amor de un poeta y el corazón responde con la mecanicidad de un resorte de acero. Un alma que ha conocido el Cristianismo, ante la muerte de su amor, mira al infinito y lo interroga. Es la hora de la crisis. La de Lamartine fué profunda y de grandes alternativas. Aun un año más tarde escribe, en un momento de tinieblas, *Le désespoir*, en que expone el tremendo problema del mal y el dolor en el mundo y lo interpreta como lo hubiera interpretado Byron.

"C'est un blasphème d'un bout à l'autre", escribía él mismo a su amigo Virieux el 1.º de diciembre de 1818. Es casi la única composición de Lamartine que representa el extremo negativo y anticristiano en los estados alternos de su crisis moral; pero es muy bastante para dárnoslo a conocer. Antes y después de esa hora tenebrosa, el poeta tuvo expansiones más consoladoras, en que se abrazó, con igual ansiedad que el náufrago a la roca, a la idea de la

Providencia y de la inmortalidad: "Car croyant fermement à une Providence; il aurait été doublement mal à moi d'en faire douter les autres" (1). Profesiones de fe en esa creencia no menos que efusiones del corazón dolorido son, entre las *Méditations*; *L'Homme*, *L'Immortalité*, *La Prière*. Entre las *Nouvelles méditations*: *Les Etoiles* y *Le Crucifix*. "Les 26 pièces de 1820 (*Les Méditations*) font une oeuvre homogène qui représente une crise de la vie interieur... Ainsi, dans le poème de l'amour brisé et en étroite union avec lui, se développe le poème de l'inquiétude religieuse" (2).

Más tarde, en 1824, después que las heridas de 1818 se habían cicatrizado al calor de su nuevo hogar, y cuando ese calor había bajado algo de la primera alta temperatura, la mente del filósofo volvió a preocuparse otra vez con los misterios de ultratumba, y las aspiraciones inmensas, en lucha abierta con la duda, volvían a destrozar el alma del poeta. A raíz de la muerte de Byron, y entre aquellos combates, escribió *Le dernier Chant du pelerinage de Harold*, en que, al retratar a su héroe, el cansancio de la gloria y de la vida, las ardientes inquietudes, los impulsos hacia la fe sin cesar detenidos por la duda, la inclinación hacia una concepción panteísta de las cosas, se retrató a sí mismo, aunque él diga que no. Pero esta crisis no fué tan dolorosa como la primera; en ambas hizo pasar por las oscuridades de la razón la imantación del sentimiento y del instinto hacia el polo invisible.

..... J'aime, il faut que j'espère
Notre faible raison se trouble et se confond.
Oui, la raison se tait: mais l'instinct vous répond (3).

(1) A. Virieux, dic. 1818.

(2) Lanson, en la introducción a las *Méditations poétiques*, nouvelle édition. París, 1915.

(3) *Médit. poét.*, IV, *L'Immortalité*.

El espíritu agitado se ve serenando porque la dicha doméstica se hace más intensa con el paso de Lamartine a Florencia como secretario de Embajada. Las azules claridades de Italia y los paisajes de ensueño infunden su luz en el interior del poeta y en su concepto de la vida. “C’est l’époque de ma vie où ma pensée, sans désir, sans soins, et sans soucis sur la terre, se tourna habituellement vers le ciel, et où tous mes chants étaient des hymnes” (4), decía Lamartine más tarde, al hablar de una de sus *Harmonías*, empezadas en Florencia en 1826.

Estas poesías, que él llamó en un principio *Psaumes modernes*, son himnos religiosos de amplia trascendencia poética y filosófica; pero lo que hace más al caso es que son reflejo directo de la psicología del autor. “Poésies réelles et non feintes, qui sentent moins le poète que l’homme même... pages de sa vie intérieure inspirées tantôt par la tristesse, tantôt par la joie, par la solitude ou par le monde, par le désespoir ou l’espérance dans ses heures de sécheresse ou d’enthousiasme, de prière ou d’aridité” (5). Tenemos pues, en Lamartine un caso más en que la poesía corresponde totalmente al alma como una biografía espiritual en que la concepción de la vida se transparenta por la imaginación y el sentimiento hasta en la forma externa: es un caso más de poesía que brota, según la expresión de Guillermo Schlegel, “aus der Wurzel unseres Daseins” (de la raíz de nuestra existencia), y ése es el carácter supremo de la poesía romántica.

2. Víctor Hugo

“Les beaux ouvrages de poésie... qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité à peine soupçonnée au-

(4) *Harm. poét. et réél.*, XVI, *Désir*, *Commentaire*.

(5) *Les harmonies poét. et relig.*, 1830, *Avertissement*.

paravant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout" (6). Tal concepto tenía de la poesía Víctor Hugo cuando a los veinte años publicó la primera edición de sus *Odas*. Esta era obra todavía de tímido iniciador; pero es indudable que en el prefacio se encerraba—palabras citadas—la semilla del cedro del Líbano.

La poesía no es la forma; es la idea, es la imagen, es el sentimiento, es el alma y la vida. Las colecciones líricas, desde las *Odas* (1822) hasta *Las Contemplaciones* (1856), representan diversas etapas de la vida espiritual de Víctor Hugo. Las *Odas* son su período tradicional y monárquico. Tradicional, no sólo en el amor por las viejas instituciones políticas y sociales, sino también por el de las literarias. En el prólogo de la segunda edición (diciembre 1822) juzgó que debía rechazar como algo indecoroso la nota de innovador. "Ce qu'il [l'auteur] désire avant tout, c'est qu'on ne lui croit pas la prétension de frayer une route ou de créer un genre."

Al lanzar las *Orientales* (1829) había salvado de un salto mortal un abismo. "... Dans ce grand jardin de poésie... il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète... Le poète est libre." Ante *L'Art poétique* tradicional, tanta decisión no introducía sólo un género nuevo, sino todos los géneros posibles. Pero es que para entonces hacía dos años que resonaba, con escándalo de las pías orejas clasicistas y regocijo turbulento de la juvenil tropa romántica, el prólogo de Cromwell (1827): "Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage, qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles, ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois gé-

(6) Hugo, *Odes*, *Préface*, juin 1822.

nérales de la nature...”, y habían precedido antes sobre el terreno práctico de la métrica los caprichos barrocos de la *Chasse du Burgrave* y de *Le Pas d'armes du roi Jean* (7).

Si en las *Odas* se refleja el espíritu, joven aún, sereno y cristiano, en los diez años siguientes, y paralelo al combate literario, se va desplegando el combate del amor, el del ardor tumultuoso, el del ansia desesperada, el del recuerdo desgarrador, el del anhelo por lo inmenso. Los poetas viven mucho en poco tiempo, y los sucesos tristes arrancan del árbol de su vida las hojas que los alegres habían madurado: esa es la significación muy real y psicológica de *Les feuilles d'automne* (1831). A los veintinueve años el poeta sentía que se le hacía otoño en el alma: era el otoño de la juventud. El tono de esa vida otoñal se intensifica en *Les Chants du crépuscule* (1835). Junto a piezas políticas y sociales de una entonación más bien oratoria, enfática (8), las demás son subjetivas, generalmente amoratorias (9); pero por casi todas corre una brisa de crepúsculo, una melancolía romántica, que se recrudece a medida que el sol de la primera dicha se va hundiendo. Ya la voz de esa tristeza se convierte a veces en quejido, y ante ese dolor naciente surge la preocupación religiosa: el problema del infinito ante el enigma del mundo. Esa preocupación, que aquí es quejumbrosa, empieza a hacerse torturadora en *Les voix intérieures* (1837), que revelan lo más agudo de la crisis moral de Víctor Hugo, al menos lo más agudo de su tormento. Los principios cristianos desaparecen: las ideas fundamentales, Dios, la Providencia, el destino del hombre, el amor y el dolor, surgen de todas partes de entre las sombras tan pertinaces como la duda que las acompaña.

(7) *Ballades*, XI, XII, 1826.

(8) Lo propio se diga de las que aparecen en *Les voix intérieures*, etc.

(9) XXI, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, etc.

Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie:
Sa vie, ombre qui fuit, des spectres poursuivie (10).

Allí todo es uno: tristeza y amor y aspiración de felicidad, de luz y de paz, todo envuelto en la penumbra lóbrega de la duda que atormenta y de la aspiración infinita y fracasada.

La crisis va pasando con la duda; una resignación más apacible lo consuela y le da una mirada más tranquila y sabia sobre la vida propia y el mundo externo (11). Si esa poesía se convierte en las escenas familiares en cierto prosaísmo flúido y ameno, en los momentos consagrados al recuerdo avanza con una tristeza íntima y trascendente y con esa contemplación solemne del propio dolor, tan maravillosamente descrita en la *Tristesse d'Olympio* (12): Tal es la fase representada por *Les rayons et les ombres* (1840).

"Ce livre azuré, triste, orageux, d'où sort-il?" (13), decía Hugo de *Les Contemplations*, 1856. —¿De dónde?— Del fondo de un alma en que el sentimiento, y sobre todo la imaginación, sobreexcitados por el destierro (1848-1870, Bruselas, Jersey, Guernesey) llegan a un ejercicio exorbitante en que todo se ve con esa media luz "azulada" y fantástica de las profundidas nocturnas, cruzadas por un soplo "triste" de invierno. Le obsesiona el misterio del dolor, del placer, de la muerte, de ultratumba, y lo mira con una como furia apesadumbrada, más tormentosa que la de otros días (14). Su añejo catolicismo de bretón se fué diluyendo durante la

(10) XXVII, *Après une lecture de Dante*, cf. II, VI, XXVIII, XXIX, XXX.

(11) *Les rayons et les ombres*, I, VII, XI, XIV, XIX, XXVI, XXX, XL, XLIV.

(12) XXIV.

13) *Aujourd'hui*, livre IV, *A celle qui est restée en France*, I.

(14) Cf. XX, *Religio*; XXII, *Ce que c'est que la mort*; XXVI, *Ce que dit la bouche d'ombre*.

vida, y una extraña concepción de regeneración del mundo de *l'univers paria* surge entre abismáticas predicciones. En este libro está ya definido el autor de la *Legende des siècles* con todos sus méritos y defectos característicos, que se resumen en una enorme fecundidad imaginativa, abandonada a sí misma.

3. Musset

Musset se apartó en 1831 del segundo *Cenáculo*, donde había sido por algunos años el niño mimado y terrible, y escribió más tarde páginas de crítica o más bien de polémica graciosa y mordaz (15) contra los novadores, sin dejar ileso al abanderado, cuyo prólogo de *Cromwell* hiere con notable tino en los puntos vulnerables. El declaraba que no quería pertenecer a ninguna escuela:

Vétéran, je m'assois sur mon tambour crevé.
Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table,
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné (16).

Esto ha hecho que de ordinario se le excluya de entre los románticos precisamente cuando él tomó la actitud más romántica: la de querer sólo seguir la voz de su inspiración y no las exageraciones pugnaces y desorientadas del *Cenáculo* (17).

Por esa independencia, aliada con la más ingenua y ardiente sinceridad, Alfredo de Musset es uno de los poetas que presentan los caracteres de la raza romántica en su mayor pureza.

"Il n'existe pas, je croi, dans les lettres de plus grand exemple de conformité d'une poésie à la vie d'un poète..."

(15) *Lettres de Dupuis et Cotonet*, 1836.

(16) *Les secrètes pensées de Rafael*, 1831.

(17) Le génie moderne à déjà son ombre, sa contre-epreuve, son parasite, son *clasique*... (V. Hugo, *Cromwell*: *Préface*.)

dice de la poesía de Musset Paul Morillot, profesor de la Universidad de Grenoble (18), lo cual significa que esta nota, que es la más característica de las románticas, hace del poeta parisiense el más romántico de los románticos.

Ce livre est toute ma jeunesse...
 Mes premiers vers son d'un enfant,
 Les seconds d'un adolescent,
 Les derniers à peine d'un homme (19),

dice él al coleccionar de nuevo sus poesías en 1840. Los "primeros versos" son los *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830), obra de un niño en el arte, es decir, del mozalbate libertino que se complace en la pintura de la carne cruda y viva sólo por el placer de mostrarse atrevido y de ofender los ordinarios sentimientos de moralidad. Pero lo interesante es que esa ligereza literaria es reflejo de la ligereza con que entonces se movía aquella alma inexperta y audaz.

Su originalidad narrativa, cada vez más lírica, alcanza ya un notable desarrollo en la *Coupe et les lèvres*, en *Namouna* (1832) y en *Rolla* (1833), obras de estructura caprichosa e indecisa, pero cruzadas de profundas ideas; relámpagos suprasensibles estremecen ya al libertino que empieza a ser un pensador.

Celui que le ciseau de la commune mère
 A taillé dans les flancs de ses plus purs granits...
 ... Peut pendant trois ans étouffer la pensée.
 Dans la nuit de son cœur la vipère glacée
 Déroule tôt ou tard ses anneaux infinis... (20).

La gran cuestión entre preferir la civilización cristiana

(18) *Ouvres choisies de Alfred de Musset*. París, 1925. *Le poète et la poésie*, VI.

(19) *Poesies, Au lecteur*.

(20) *Rolla*, V.

a la de Voltaire y a la de toda la filosofía moderna se plantea aquí con íntima y elocuente convicción.

En 1833 empezó la conocida historia amorosa con Jorge Sand, cuyo fin, dos años más tarde, tan trágico para Musset, abrió una nueva era a su poesía. Es el caso tantas veces repetido, en que el genio, como la roca, suelta la chispa al golpe que lo hiere. Musset, organismo endeble y voluntad mal educada, no aprendió del dolor la sabiduría de la vida; pero, bajo el aguijón que lo torturaba, ¡con qué sinceridad brotan los gritos desgarradores (21), las quejas del desaliento (22), la sed de la paz (23), los gemidos del recuerdo (24), la humilde y sentidísima plegaria a Dios (25), hasta la profesión de fe y retractación de las impiedades de otros días! (26):

Para él fué el arte el desahogo natural del dolor, como lo fué para Goethe al escribir *Werther*. Parece como si la audacia de tiempos más juveniles se empleara ahora en hacer la más sincera efusión de sus sentimientos, sin más compromiso que ser verdadero ante sí mismo. "Il n'a dit, que ce qu'il sentait, et il l'a dit comme il le sentait. Il a pensé tout haut. Il à fait la confession de tout le monde. On ne l'a point admiré, on l'a aimé; c'était plus qu'un poète, c'était un homme. Chacun retrouvait en lui ses propres sentiments, le plus fugitifs, les plus intimes; il s'abandonait, il se donnait, il avait les dernières des vertus qui nous restent, la générosité et la sincérité" (27).

(21) *La Nuit de Mai* (1835) y cf. *Confession d'un Enf.*, 1^{ère} partie, ch. II-X.

(22) *La Nuit d'Août* (1836), *La Nuit d'Octobre* (1837).

(23) *La Nuit de Décembre* (1835).

(24) *Souvenir* (1841).

(25) *L'Espoir en Dieu* (1838).

(26) *Lettre à Lamartine* (1836).

(27) H. Taine, *Hist. de la Litt. anglaise*, t. V^e, ch. VI, § 2.

Repasemos ahora en conjunto los más hondos caracteres comunes a estos tres poetas, que en medio de los rasgos nacionales inconfundibles llevan el tipo trascendente de la raza.

§ III

Los caracteres románticos

I. El concepto del arte.

Indudablemente que ellos se batieron con “l’hydre classique avec ses cent têtes coiffées de perruques” (28) por defender una forma nueva de arte.

El primero que profesó esa idea y la llevó a la práctica sin aparato combativo y con sencilla dignidad de artista fué Lamartine. En 1849, al editar sus obras completas y comentar *l’Isolement*, la primera de las primeras *Méditations*, escribía: “Je brûlait d’essayer l’effet du timbre de ces vers sur le cœur de quelques hommes sensibles. Quand au public, je n’y songais pas... Il s’était trop endurci le sentiment, le goût et l’oreille aux vers techniques... de toute l’école classique de l’Empire, pour trouver de charme à des effusions de l’âme” (29).

El quería un arte “qui sent moins le poète que l’homme même” (30), indulgente aun con cierta incorrección externa, porque “ce que l’on sent fortement s’écrit vite”.

(28) Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, VII.

(29) *Premières Médit. poét.*, *L’Isolement*. Commentaire.

(30) *Les Harm. poét. et relig.*, *Avertissement*.

Si Víctor Hugo realizó con tan poca felicidad en el drama *Cromwell* su teoría de lo sublime y lo grotesco, que había proclamado en el prólogo del mismo, y si en las grandes líneas históricas que desarrolla comete grandes inexactitudes, al formular la teoría fundamental romántica fué explícito y en ella contrapuso acertadamente el cristianismo histórico y el paganismo para deducir la necesidad de un arte propio moderno. Y al hablar de la forma externa del verso dice: "Nous voudrions un vers libre, franc, loyal... tout ensemble artistique et inspiré; profond et soudain, large et vrai..." (31). Y esto porque el verso es la expresión inmediata del alma: "Le vers est la forme optique de la pensée."

Alfredo de Musset, siempre independiente de exterioridades y más íntimo y vehemente que ninguno, penetra hasta el origen de la expresión poética, que es el ritmo de la vibración del alma.

Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder.
On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre... (32).

Y en otra parte dice que lo primero para ser gran poeta es salir de razón (33), aludiendo manifiestamente a la razón preceptista del clasicismo.

2. La visión de la naturaleza.

De los poetas franceses, los que han conocido de cerca la naturaleza la aman y se abandonan a ella como en los brazos de una madre.

Con qué íntima emoción se extasía Lamartine al contemplar el paisaje que flota en la media luz del crepúsculo:

(31) *Cromwell, Préface.*

(32) *La Coupe et les Lèvres, Dédicace.*

(33) *Après une lecture, X.*

Ah! Ces douces scènes nocturnes,
 Ces pieux mystères du soir... (34).
 le jour mélancolique et sombre
 Semblait de ma tristesse avoir revêtu l'ombre.
 On eut dit qu'à son tour l'âme de ce beau lieu
 Voulait sympathiser avec ce jour d'adieu... (35).

y cree sentir al pasar entre los árboles

Un cœur ami du mien palpiter sous l'écorce (36).

Ciertamente quien lee y siente *Le Soir*, *Le Vallon*, *L'Automne* (37), *Les Etoiles*, *Ischia*, *Les Préludes* (38), *Hymne du Matin*, *Paysage dans le Golfe de Gênes* (39), *L'Infini dans les Cieux*, *La Chêne* (40), *Milly* (41), *Au Rossignol* (42), etc., experimenta al mismo tiempo la efusiva compenetración del alma humana con la belleza del mundo y como hasta la aparición de los grandes poetas románticos, y fuera de los contemplativos y los místicos cristianos de todos los tiempos nadie había podido decir con tanta sinceridad y verdad aquel

Tout se tait: mon cœur seul parle dans ce silence.
 La voix de l'univers, c'est mon intelligence.
 Sur les rayons du soir, sur les ailes du vent
 Elle s'élève à Dieu comme un parfum vivant:
 Et donnant un langage à toute creature
 Prête, pour l'adorer mon âme à la nature (43).

(34) *Harm.*, V^e, *Au Rossignol*.

(35) *Jocelyn*, 6 Juin 1786.

(36) *Ibid.*

(37) *Médit. poét.*, III, V, XXIII.

(38) *Nouv. Médit.*, IV, IX, XVI.

(39) *Harm.*, liv. I, III, X.

(40) *Ibid.*, liv. II, IV, IX.

(41) *Ibid.*, liv. III, II.

(42) *Ibid.*, liv. IV, VI.

(43) *Méd. poét.*, XII, *La Prière*.

Una idea análoga, con menos grandiosidad pero con no menos gracia, expresaba Víctor Hugo al hablar de la *Fonction du Poète*:

Va dans les bois, va sur les plages;
 Compose tes chants inspirés
 Avec les chansons des feuillages
 Et l'hymne des flots azurés...
 Dans les champs tout vibre et soupire;
 La nature est la grande lyre,
 Le poète est l'archet divin! (44).

Esa es la misteriosa consonancia en que a veces la Naturaleza es la "lira", y en que a veces, inversamente, el poeta mismo es el instrumento que entra en vibración al roce de la belleza natural:

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
 Fait reluire et vibrer mon âme de cristal... (45).

Víctor Hugo no tenía esa ternura íntima de Lamartine, que al atardecer del año o del día

S'enveloppe de paix et de mélancolie... (46).

Su imaginación enorme siente más la atracción hacia el cielo azul y profundo, y sobre ese fondo gusta de desplegar preferentemente sus cuadros, que producen la impresión de la vertiginosa visión de un abismo. Recuértese, entre otras muchas, *Religio, Ce que c'est que la mort, Ce que dit la bouche d'ombre* (47); la ascensión del sátiro en *Rennaissance-*

(44) *Les rayons et les ombres*, I, I.

(45) *Les Feuilles d'Automne*, I.

(46) Lamartine, *Jocelyn*, 6 nov. 1794.

(47) *Les Contemplations*, XX, XXII, XXVI.

Paganisme (48), y, sobre todo, la aparición apocalíptica de una mano con la trompeta del juicio (49), y se verá que donde la fantasía lírica de Hugo navega como en su elemento son los espacios siderales: *Plein ciel!* (50).

El poeta parisiense tuvo menos comercio con la vida campestre y el aire abierto de la gran naturaleza; pero, según una confesión suya, ella era su mejor excitante (51). Quien supo dar la sensación de sofocamiento y angustia tan intensa a la muerte de la yegua salvaje en el desierto (52), describir el vuelo atrevido del aguilucho (53) y la muerte sublime del pelícano (54), miraba la naturaleza con una intensidad que indica un sentido nuevo en el arte tan diverso de la robusta objetividad homérica como de la amanerada descripción clasicista. Una gracia comunicativa y melancólica se derramó como un fulgor de estrella por las estrofas en que él habla con el lucero de la tarde:

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
Que regardes-tu dans la plaine?

.....
Où t'en va-tu si belle à l'heure du silence
Tomber comme une perle au sein profonde des eaux?
Ah! si tu dois mourir, bel astre, et si ta tête
Va dans la vaste mer plonger ses blonds cheveux,
Avant de nous quitter, un seul moment arrête—;
Etoile de l'amour, ne descends pas des cieux (55).

(48) *La Légende des Siècles*, t. III, § XIV, VIII.

(49) *Ibid.*, § XV.

(50) *Ibid.*, § XIV, II.

(51) *Confess. d'un enfant du siècle*, I partie, ch. III.

(52) A. de Musset, *Rolla*, II.

(53) *Ibid.*, V.

(54) *La Nuit de Mai*.

(55) *Le Saule*.

En Musset, por lo general, la contemplación del mundo está combinada íntimamente con el movimiento que impele su espíritu hasta tomar a veces una fuerza simbólica: así los tres pasajes citados arriba; pero a veces es una percepción directa como el bello apóstrofe al cielo y a las montañas del Tirol (56).

En una de sus mejores obras líricas dijo Musset:

Celui, qui ne sait pas, quand la brise étouffée
Soupirer au fond des bois son tendre et long chagrin
Sortir seul au hasard, chantant quelque refrain...
... Celui, qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée...
... Celui, qui n'entend pas une voix éplorée
Murmurer dans la source et l'appeler ami...
Grand homme si l'on veut; mais poète non pas ... (57).

3. El sentimiento del amor.

Es que la propiedad de la contemplación de la naturaleza es hacer a ésta participar de la vida del alma y hacerla fondo sintónico del sentimiento. El que predomina en estos poetas es el que se mueve a la lumbre *del amor*. A través de las umbrías y los senderos silenciosos va reconociendo Lamartine el valle de su infancia: su vida ha tenido tantas alternativas:

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie.

Sólo una cosa permanece invariable:

(56) *La Coupe et les Lèvres, Invocation.*

(57) *Après une lecture*, XI, XII, XV.

L'amour seul est resté: comme une grande image
Survit seule au réveil dans un songe effacé (58).

A veces la inmensa plenitud de luz le hace sentir más hondamente la soledad del corazón:

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières?
Vains objets dont pour moi le charme est envolée;
Fleurs, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé (59).

Pero, como es natural, el amor es algo aún más trascendente, que no sólo se difunde en la contemplación del mundo físico, sino que invade toda la vida:

Amour, être de l'être! Amour, âme de l'âme!
Nul homme, plus que moi, ne vécut de ta flamme (60).

Aimer, prier, chanter, voilà toute ma vie (61).

Es algo inmenso y profundo que no encuentra expresión ni en las palabras celestes del arte:

Un soupir du cœur que le cœur nous renvoie,
Un oeil demi voilé pour les larmes de joie,
Un regard, un silence, un accent de sa voix,
Un mot toujours le même et répété cent fois,
O lyre! en disent plus que ta vaine harmonie.
L'amour est à l'amour, le reste est au génie (62).

..... Oh! L'amour est la vie;
C'est tout ce qu'on regrette et tout ce qu'on envie,
Quand on voit sa jeunesse au couchant décliner,

(58) *Médit. poét.*, V, *Le Vallon*.

(59) *Médi. poét.*, *L'Isolement*.

(60) *Harm. poét. et relig.*, livre II, XVI, *Novissima verba*.

(61) *Les Nouv. Médit.*, XIII, *Le Poète mourant*.

(62) *Ibid.*, XVI, *Les Préludes*.

Sans lui rien n'est complet, sans lui rien n'est rayonne
La beauté, c'est le front; l'amour c'est la couronne... (63).

Esta es la filosofía de Musset, que él formuló de una manera exactamente igual a la de Keats (64):

Rien n'est beau, que le vrai, dit un vers respecté...
..... Rien n'est vrai, que le beau, rien n'est vrai sans beauté (65).

La vie est un sommeil, l'amour en est le rêve
Et vous avez vécu, si vous avez aimé (66).

Doutez, si vous voulez, de l'être qui vous aime,
D'une femme ou d'un chien, mais non de l'amour même (67).

4. La tristeza.

Este concepto trascendente e inmenso del amor es lo que hace de las almas románticas el terreno más propicio a la íntima melancolía y al dolor. Entre los franceses precursores de la romántica, uno de los que veían siempre pasar la figura luminosa del amor sobre esa penumbra melancólica fué Ronsard. Pero Ronsard se detuvo en esa contemplación entristecida de la fugacidad de las cosas: él tenía media alma pagana. Los románticos modernos sienten en tres formas peculiares esos entristecimientos. A veces el peso mismo del amor parece oprimir el corazón: "... la mélancolie, cet infini du coeur, qui ne pouvant pas s'assouvir, s'attriste..." (68).

(63) V. Hugo, *Les Chants de Crépusc.*, XXI.

(64) V. c. III, § III, 3.

(65) *Après une lecture*, VIII.

(66) *A quoi rêvent les jeunes filles*, acte I, scène I.

(67) *La Coupe et les Lèvres*, *Dédicace*.

(68) Lamartine, *Cours familier de litter*, nota que precede a la publicación del canto *Le Rossignol*.

Hélas! c'est que notre faiblesse,
 Pliant sous sa félicité,
 Comme une roseau qu'un souffle abaisse,
 Donne l'accent de la tristesse
 Même au cri de la volupté (69).

Porque los románticos son los que más han sentido y confesado "ce qu'il y a de triste dans le bonheur" (70).

Ese presentimiento es el que empapa en lágrimas todas las estrofas de *Le Lac* (71). A veces, la previsión del fin es lo que deja caer una gota de ajeno en la copa de la felicidad. *Ischia*, del mismo Lamartine, es una de las Meditaciones más íntimas en que por un paisaje ideal corre una brisa tibia de amor feliz; he aquí cómo termina:

Sous ce ciel ou la vie, ou le bonheur abonde,
 Sur ces rives que l'oeil se plaît à parcourir,
 Nous avons respiré cet air d'un autre monde,
 Elyse!... et cependant, on dit qu'il faut mourir! (72).

Car ce n'est pas au bal que le cœur se déploie:
 La cendre y vole autour des tuniques de soie
 L'ennui sombre autour des plaisirs (73).

A veces, en presencia de ese triste presentimiento, el instinto recóndito de eternidad concita al alma romántica que mira hacia arriba y despliega unas alas inmensas con la aspiración infinita:

Nous ne pûmes parler; nos âmes affaiblies
 Succombaient sous les poids de leur félicité.

(69) Idem, *Nouv. Médit.*, XVI, *Les Préludes*.

(70) V. Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, Prologue.

(71) *Médit. poét.*, X.

(72) *Nouv. Médit.*, IX, *Ischia*. Cf. *Les Harm.*, livre II, I, *Pensée des morts*.

(73) V. Hugo, *Les Orientales*, XXXIII. *Fantomes*, III. Cf. *Odes*, livre V, I.

Nos cœurs battaient ensemble, et nos bouches unies
Disaient: Eternité! (74).

Musset sintió y expresó sincera y profundamente ese temor del porvenir que trae el fin del amor.

Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes...
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer de larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre les mains tremblantes,
Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus... (75).

Tu te sens le cœur pris d'un caprice de femme,
Et tu dis qu'il se brise à force de souffrir.
Tu demandes à Dieu de soulager ton âme:
Ton âme est immortelle, et ton cœur va guérir.
Le regret d'un instant te trouble et te dévore;
Tu dis, que le passé te voile l'avenir.
Ne te plains pas d'hier; laisse venir l'aurore:
Ton âme est immortelle, et le temps va s'enfuir...

Tes os dans le cercueil vont tomber en poussière;
Ta mémoire, ton nom, ta gloire vont périr,
Mais non pas ton amour, si ton amour t'est chère,
Ton âme est immortelle et va s'en souvenir... (76).

5. El infinito.

En la *naturaleza* y en el *amor*, en esos dos mundos tan llenos de profundidades y de misterios, es donde ve el poeta romántico "ces sillons infinis de lueurs éphémères" (77), esos fulgores de infinito que brotan del seno de las lumbres efí-

(74) Estrofa del primer original de la *Ode au lac de Bourget* (*Le Lac*, de las *Mérid. poét.*, X), publicado completo por Mme. Valentina de Lamartine, 1873.

(75) *Après une lecture*, XIV.

(76) *Lettre à Lamartine*.

(77) Musset, *Ibid.*

meras, y en que parece sentirse, como una persona de la que sólo se ve la sombra, la presencia de Dios. "Il y a d'ames méditatives que la solitudine et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est à dire vers la religion" (78).

Oh terre, oh mer, oh nuit! que vous avez des charmes!
Miroir éblouissant de l'éternelle beauté,
Pourquoi, pourquoi mes yeux se voilent-ils de larmes
Devant ce spectacle enchanté?
Pourquoi devant ce ciel, devant ce flots qu'elle aime,
Mon âme sans chagrin gémit-elle en soi-même?
Jehova, beauté suprême! (79).

"Et cependant, oh Dieu, par sa sublime loi,
Cet esprit abattu s'élance encore a toi
Et sentant que l'amour est la fin de son être,
Impatient d'aimer, brûle de te connaître."
Tu disait, et nos cœurs, unissaient leurs soupirs
Vers cet inconnu qu'attestaient nos désirs...
Et nos yeux enivrés contemplaient tour à tour,
La terre notre exil et le ciel son séjour (80).

El poeta romántico oye que el lenguaje arcano de las cosas susurra el Nombre infinito:

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le mond réel.
Et les bois, et les monts, et toute la nature
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.
Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,

(78) Lamartine, *Harm. poét. et relig. Avertissement*.

(79) *Ibid.*, X, *Paysage dans le Golfe de Gênes*.

(80) *Médit. poét.*, IV, *L'Immortalité*.

Disaient en inclinant leurs couronnes de feu:
 Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
 Disaient en recourbant l'écume de leurs crête:
 C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu! (81).

y ve a Dios en las entrañas de todas las cosas:

Oh! oui, bénissons Dieu dans notre foi profonde!
 C'est lui, qui fit ton âme et qui créa le monde;
 Lui qui charme mon cœur, lui qui ravit mes yeux;
 C'est lui, que je retrouve au fond de tout mystère;
 C'est lui, qui fait briller ton regard sur la terre
 Comme l'étoile aux cieux! (82).

Tant (83) que mon faible cœur, encore plein de jeunesse,
 A ses illusions n'aura pas dit adieu,
 Je voudrais m'en tenir à l'antique sagesse
 Qui du sobre Epicure à fait un demi dieu...
 Je ne puis; — malgré moi l'infini me tourmente.
 Je n'y saurais songer sans crainte est sans espoir;
 Et quoi qu'on en ait dit, ma raison s'épouvante
 De ne pas le comprendre et pourtant de le voir...
 Quand je possèderais tout ce qu'en cette vie
 Dans ses vastes désirs l'homme peut convoiter...
 L'amour même, l'amour, le seul bien d'ici bas!...
 Quand Horace et Lucrèce et le vieil Epicure

(81) Hugo, *Les Orientales*, XXXVII, *Extase*. Cf. *Odes*, liv. IV, XVIII: *Jehova*.

(82) V. Hugo, *Les Chants de Crépusc.*, XXI.

(83) A propósito de estas efusiones, brotadas de un corazón desgarrado por sus propios extravíos, no estará mal recordar aquella doliente queja del mismo Musset, la cual acaba de poner el sello a la más íntima sinceridad:

Les vrais religieux me trouverent impie,
 Et les indifferentes me croiront insensé.
 A qui m'adresserai-je, et quelle voix amie
 Consolera ce cœur que le doute a blessé?

(*L'Espoir en Dieu*.)

Assis à mes côtes m'appelleraient heureux...
Je leur dirais à tous: "Quoi que nous puissions faire,
Je souffre, il est trop tard; le monde s'est fait vieux.
Une espérance immense a traversé la terre:
Malgré nous vers le ciel il faut lever les yeux (84).

Léase toda esta composición completa y la *Lettre à Lamartine*. Después de tan dolientes confesiones, que forman una de las más profundas y bellas páginas de poesía humana, no hacen falta muchos más razonamientos para entender que en las almas románticas hay una invencible pasión de infinito, de Dios.

6. La patria.

Al hacer sólo una mención de la *poesía patriótica* recordemos que la pudorosa musa de Lamartine no tuvo reparo en asumir los acentos del foro en las odas políticas *Contre la peine de mort*, *Némésis*, *Les Révolutions*, etc., y que Víctor Hugo, impelido por su propia imaginación hacia la vida pública como hacia un ambiente proporcionado por lo tormentoso, derramó con frecuencia la poesía política y social en las *Odes*, *Les chants du crépuscule*, *Les voix intérieures*, *Les Contemplations*, para no decir nada de *La Légende des Siècles*. Si estos dos poetas, que tomaron gran parte en la política de Francia, esquivaron con éxito en su poesía la entonación tribunicia y enfática, peligro del género y de la época, no es mi propósito negarlo ni debatirlo. Sólo quiero indicar, después de haberlo hecho tantas veces, el rasgo característico: para el romántico, la poesía es tan amplia como la vida, es la vida misma, y donde se afirma el hombre, canta el artista.

Musset no se preocupó mucho más de los ministerios fran-

(84) Musset, *L'Espoir en Dieu*.

ceses que de los turcos, de modo que tiene fundamento su petulante y socarrona afirmación de 1832:

Vous me demanderez si j'aime ma patrie.
Oui — j'aime fort aussi l'Espagne et la Turquie.
Je ne hais pas la Perse et je crois les Indous
Des très honnêtes gens qui boibent comme nous (85).

Pero ¿no converge todo eso al mismo punto? La patria, como tal, no entró apenas en la vida de Musset, y por eso no entró en su poesía. En último término, otros son románticos al cantar la patria; Musset lo es al dejar de cantarla. “Le vers est la forme optique de la pensée” (86), y, en un sentido aún más comprensivo: la romántica es la forma visible de la vida.

— — —

(85) *La Coupe et les Lèvres, Dédic.*

(86) V. Hugo, *Cromwell, Préface.*

CAPÍTULO V

La romántica española

CAPÍTULO V

La romántica española

"Oh lovely Spain, renown'd, romantic land!", exclamó Childe Harold (1) al poner el pie en tierras españolas, después de despedirse de los *romantic hills* (2) de Portugal. Este grito de entusiasmo del lord inglés, cantor de la libertad, no brotaba sólo al ver entonces mismo el romántico levantamiento del pueblo español contra la intervención invasora del Emperador. El renombre y el romanticismo de España se le presentaba con una perspectiva histórica más profunda. Una literatura que empezó en el siglo XII con los cantares de gesta y produjo en el siglo XV los romances viejos, de forma tan original y conscientemente romántica, que pueden compararse a las ruinas que construimos en nuestros jardines (3); una literatura que a través del denso ambiente renacentista conservó su propio aliento para producir en el siglo XVII un teatro tan romántico comparable al de Shakespeare; es decir, una literatura secular que proporcionó a los primeros

(1) Canto I, XXXV.

(2) *Ibid.*, XXX.

(3) Prof. Karl Vossler, *Prelecciones sobre "las formas poéticas en las lenguas romances"*. (Semestre de verano en la Universidad de Munich, 1925-26.)

románticos alemanes las obras típicas del nuevo espíritu y como la nueva sangre que querían hacer correr por las venas ya secas del arte en Europa. Ese era el nimbo de la "nación *simpática, famosa y romántica*".

§ I

Medio ambiente

En todas partes el resurgimiento romántico tomó la forma de una proclamación de libertad y la independencia fué siempre el carácter del carácter español. "Artistically and intellectually Spain has allways been one of the most independent and self-sufficient nations of Europe" (4). (Artística e intelectualmente España ha sido siempre una de las naciones más independientes y autónomas de Europa.)

Por eso al hacer un estudio completo de las románticas europeas sería preciso investigar la literatura española desde sus orígenes. A mí, en el presente estudio comparativo, me es imposible hacerlo por falta de espacio y porque no es necesario para el análisis de las notas comunes a todas las románticas. Me limito a estudiar tres autores principales entre los que representan el movimiento resurgente en España, aun a peligro de que vista con tanta restricción la nación más romántica no aparezca quizá a la altura de sí misma y aun de las demás.

Y es que condiciones muy especiales se reunieron para que la resurrección del alma romántica en España no fuera tan

(4) Lancey Ferguson, *American Literature in Spain*, chap. I, *Introd.*

brillante. Decadencia política internacional, sangrienta división civil interior bajo poderes y formas contrarias al carácter del pueblo, inoculación de espíritu antiespañol que oscureció la conciencia nacional e hizo odiar la más gloriosa tradición, y, sobre todo, falta de genios que en literatura representaran dignamente a la tierra de los romanceros anónimos y del teatro suscrito por Tirso, Lope, Calderón...

Advertido esto, empiezo a estudiar los autores que me parecen característicos y de los cuales el más antiguo, *José de Espronceda* (1808-1842), nació casi al tiempo que Alfredo de Musset, el último de los románticos franceses, y cuando las románticas alemana e inglesa tenían ya carta de ciudadanía en la literatura universal, y el más joven, *Gustavo Adolfo Bécquer* (1836-1870), escribe y muere mientras en Francia aparecían ya las obras del parnasianismo (1862, *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle; 1865, *Stances et Poèmes*, de Sully-Prudhomme, etc.). *José Zorrilla* (1817-1893), nacido cronológicamente entre los dos citados, prolonga su larga vida de trovador errante hasta fines del siglo, cuando los simbolistas se habían levantado contra los parnasianos y el simbolismo se transformaba en modernismo.

La independencia del carácter español es tal, que sólo en tiempos de decadencia política y literaria pudo llevar el yugo del pseudoclasicismo venido del otro lado de los Pirineos, y cuando no existió genio alguno de potente personalidad que por la afirmación libre y educada de sí mismo produjera él su arte y no un arte ajeno. Tal es el siglo XVIII en España.

El primer impulso hacia la nueva orientación vino originariamente del exterior. Mientras Böhl de Faber hacía propaganda romántica con criterio schlegeliano con la publicación de la antigua poesía castellana, la lírica se inspiraba en Francia e Inglaterra, donde, con ocasión de las divisiones civiles de España, estuvieron muchos de los que después llevaron a la práctica la idea romántica.

§ II

La vida en el arte de tres grandes románticos

1. Espronceda.

Al despertar la nación de su inercia, se levantó exasperada a la acción, pero a una acción inquieta y crispada. Se levantó a la guerra, como otras naciones; pero después de la guerra entró en la revolución. Un ímpetu de exaltación no dominada corrió por la Península en la primera mitad del siglo XIX y se personificó en la lírica y ante todo en José de Espronceda, poeta fogoso, independiente e indisciplinado, cuya índole se acentuó más con las ideas revolucionarias en política y con la afición a las obras de Byron. Fué romántico, no por convicciones estéticas, ni por imitación del poeta inglés, con cuyo carácter tenía puntos de contacto, sino porque sólo la forma propia y espontánea podía ser el reflejo de su alma tumultuosa.

Sus obras se podrían clasificar exteriormente en composiciones de carácter lírico-personal, lírico-social y lírico-épico; interiormente llevan todas un elemento idéntico: ese lirismo que no es otra cosa que la personalidad del poeta manifestándose continuamente a propósito de los motivos que toca, retratándose, sin pretenderlo siempre, en sus tipos predilectos. Así su poesía se hace copia de su vida, y esa ya es la quintaesencia del lirismo romántico. Su vida desarreglada no sufría ni vínculos sociales ni deberes morales, y esa era su ley literaria:

Terco escribo, en mi loco desvarío,
sin ton ni son y para gusto mío... (5).

(5) *El Diablo Mundo*, canto I.

decía en el primer canto de su largo y caprichoso poema (imagen de su vida en lo caprichoso, si no en lo largo), y al terminarlo, como fatigado de guardar, no ya la lógica de las ideas, sino la armonía métrica, aun practicada libérrimamente, no puede contener su fastidio y exclama:

..... ¡Oh, cómo cansa el orden! No hay locura
igual a la del lógico severo,
y aquí renegar quiero
de la literatura... (6).

Pero antes de llegar a esa libertad, que al menos supone una personalidad que se afirma rotundamente, pasó por el período en que el alma joven se impresiona ante lo objetivo antes de reconcentrarse en sí misma. El primer tema que le impresionó muy joven fué el de la reconquista española, y empezó a escribir su poema *El Pelayo*, fragmento de forma brillante y clásica: esa era la forma aprendida de su buen maestro Alberto Lista en el estudio de Horacio; más tarde la lírica empieza tímidamente a abrir las alas con una *Serenata* y *El Pescador*, anacreónticas, que bien podían haber sido escritas cincuenta años antes por Meléndez Valdés. *La Noche*, aunque puramente descriptiva, lleva ya ese romanticismo exterior del paisaje fantástico y melancólico; el himno *Al Sol* es de un estilo más desarrollado, pero tiene un énfasis estudiado y falso, quizá inspirado por Quintana... (7).

En las composiciones que he llamado lírico-sociales (8), suscitado por la imitación de Byron, ya surge resuelto y definido el revolucionario político y literario y entona una canción que podía ser el himno de Conrado, el corsario de Byron:

(6) *El Diablo Mundo*, canto VI.

(7) Qué cándido ardor se necesita para empezar una oda:
Pára y óyeme, ¡oh sol!, yo te saludo,
y estático ante ti me atrevo a hablarte.

(8) *Canción del pirata*, *El canto del cosaco*, *El mendigo*, *El reo de muerte*, *El verdugo*.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento... (9).

pero es, no ya el revolucionario irreflexivo, sino el concentrado y mordaz que describe la alegría de la vida humana contrapuesta aun

Para hacer bien por el alma
del que van a ajusticiar!... (10),

y dice, en boca del verdugo:

Al que a muerte condena le ensalzan...
¿Quién al hombre del hombre hizo juez?... (11).

La vida moral seguía análogos derroteros, sin otro dios que la libertad; pero el proceso fatal del corazón humano se iba desarrollando: amor, exaltación, placer sin freno, depresión, amargo desengaño:

Huye, mujer; te detesto.
Siento tu mano en la mía,
y tu mano siento fría,
y tus besos hielo son...

Mujeres vi de virginal limpieza
entre albas nubes de celeste lumbre;
yo las toqué, y en humo su pureza
trocarce vi y en lodo y podredumbre (12).

Como Byron se retrató en los tipos de sus poemas, que todos son uno, Byron, así Espronceda se retrató en los tipos

(9) *Canción del pirata.*

(10) *El reo de muerte.*

(11) *El verdugo.*

(12) *A Jarifa, en una orgía.*

de dos poemas épico-líricos, *El Estudiante de Salamanca* y *El Diablo Mundo*. Menos en el primero que en el segundo, y la razón es que en el primero *Don Félix de Montemar* es el tipo de invencible voluntad satánica y alcanza esas proporciones de Conrado, Lara, Manfredo, Don Juan, adonde no llega ser humano aunque se llamen Byron y Espronceda. En el *Diablo Mundo*, el retrato de Espronceda no está siempre precisamente en esa imposible criatura que él quiso llamar *Adán*, sino en la concepción misma del poema, compuesto sin más ley que el “loco desvarío” en ideas y en forma. Este monstruoso poema o como quiera llamársele, contiene profundas ideas y sentimientos, porque quien lo escribía era un verdadero poeta, fecundado por la enseñanza de la experiencia y del dolor, y escribía no para teorizar filosóficamente, sino para dar expansión al tormento de la cabeza y del corazón. A través de infinitas estrofas que se persiguen móviles y brillantes como las olas de un mar inquieto, avanzan formidables estas graves ideas como corrientes de fondo: 1.^a, el hombre se hace viejo espiritualmente y llega a gozarse en morir (esto lo decía con sinceridad Espronceda a los treinta años) (13); 2.^a no hay ecuación entre la manera de ver del vulgo y de un alma nueva (14); 3.^a, el mundo, visto por un alma infantil y fogosa, arrebatada y engaña (15); 4.^a, el alma joven y soñadora deja el verdadero amor (personificado en la *Salada*) por una fantasmagoría engañosa (16); 5.^a, el corazón del hombre tiene ciegas e innatas aspiraciones de cosas infinitas (17); 6.^a, hay un misterio de dolor en el mundo (18).

(13) Canto I, III.

(14) Canto IV.

(15) Canto V, VI.

(16) Canto V, VI.

(17) Canto II, V.

(18) Canto I, VI.

Estas ideas, que son lo que podríamos llamar *intimaciones del corazón y filosofía del sentimiento* de las almas románticas, fueron la preocupación de Espronceda y sólo por ser su vida se reflejaron en sus obras: eso es lo romántico del autor y de sus obras.

2. Zorrilla.

Al hablar de Zorrilla quiero confesar llanamente que estuve muy perplejo sobre si lo había de presentar en este estudio como tipo de lírico romántico. Esta confesión mía, que puede suscitar gran extrañeza, me la impone la sinceridad, porque, a mi juicio, Zorrilla es poeta lírico en un sentido bastante incompleto. Es claro que él es el primer narrador épico popular de la romántica española, o, al menos, que sólo el duque de Rivas le disputa esta palma. De lírico sólo tiene la imaginación; le falta el sentimiento. Y no me refiero a cierta ternura inspirada por la misma naturaleza de sus temas ni al cariño manifiesto y explícito que a veces, al manejarlos, muestra hacia la patria: Zorrilla tiene esa ternura y ese cariño, y sin duda que ellos contribuyeron a determinar su vocación de trovador popular. Pero el hondo sentimiento, que no es ya la ternura, sino la capacidad de impresionarse fuertemente no ante las *imágenes* de las cosas, sino ante las *ideas* vitales y profundas, eso no lo mostró casi nunca en sus obras. En las brillantes descripciones que constituyen, aunque parezca paradoja, sus poesías líricas, hay cierto empuje que podría tenerse por afecto; pero es un afecto tan exterior, tan enfático y declamatorio como si el poeta sintiera con la imaginación.

Y si esto es así, ¿en qué está el lirismo romántico de Zorrilla? En que siendo Zorrilla todo imaginación, su obra lírica es toda imaginativa; en esa correspondencia entre la vida interior de poeta y su expresión, que hemos señalado como el principio fundamental del romanticismo. Zorrilla no imita de

ordinario, aunque experimente el influjo de otros, sobre todo de Víctor Hugo, a quien se asemejaba en la imaginación prodigiosa. Al mencionar su modo de escribir y las dos escuelas, antigua y moderna, que lo juzgan con rigor, decía a su amigo Hartzenbusch:

Mas yo vivo por fortuna
en tan dulce escepticismo,
que se me importa lo mismo
por las dos que por ninguna (19).

Esa independencia prueba por sí sola que Zorrilla es romántico, porque ella era precisamente el mejor triunfo de la moderna escuela. Y ese esceptismo no impidió el que nuestro poeta reconociera con picaresca fruición:

..... ¡A mí, que siempre he sido
el cantor de la sangre y las visiones!
¡A mí, que en todas partes me han tenido
por el buho más negro y melancólico
que del furor romántico ha nacido! (20).

Zorrilla, pues, se expresa a sí mismo como él es: ante todo, *una imaginación*.

Yo amo la luz, y el cielo, y los colores (21),

y, sin duda por eso mismo, la negación de la luz, la sombra, la noche, ejercen un sortilegio extrañamente fecundante en aquella imaginación desapoderada; sea sobre objetos llenos de color, sea a través de los fantasmas nocturnos, las estrofas se desatan y vuelan como bandadas de pájaros azules o negros... ¡Allá va Zorrilla!

(19) Tomo I, VII parte. Dedicatoria.

(20) Tomo I, *Recuerdos y fantasías. A D. Wenceslao Ayguals de Izco. Epístola*.

(21) Tomo I, V parte, *El crepúsculo de la tarde*.

Las grandes *ideas*, que son tema de todo romántico: Dios, el mundo, el amor, le impresionan, pero a su modo imaginativo.

La fe se afirma, la duda se disipa al influjo de los fantasmas de la sombra:

¿Quién no cree y quién no duda
cuando a solas en su lecho
en el reloj de su pecho
las horas contando está?...

Porque esos seres aéreos
que en redor nuestro sentimos;
el rumor que percibimos
en torno nuestro bullir;
aquel extraño delirio
en que creemos, dudando,
que hay quien nos está mirando
sin podérselo impedir... (22).

Todas las cosas que a él se le ocurren—que son muchas y muy peregrinas—, a propósitos de una calavera,

¡Ah! ¡Delirios son del alma
que no te alcanza, Señor,
en los terribles secretos
de tu infinita creación! (23).

Aunque exagera su volubilidad imaginativa,

Alabo el bien y la verdad imploro;
mas despierto con otra ventolera
y el mal ensalzo y la mentira adoro... (24),

en el fondo, su alma fué la de un buen cristiano, gobernado

(22) Tomo I, III parte, *La noche inquieta*, II.

(23) Tomo I, III parte, *A una calavera*.

(24) Tomo I, *Recuerdos y fantasías. A mi amigo Wenc. Ayguals*.

por una fantasía (25). El mundo también le impresiona a su modo. Aunque él diga

Y el orbe ante mis ojos
despliega sus misterios... (26),

no hay que creerle. Zorrilla no ve la parte misteriosa y filosófica de las cosas, sino su color, sus apariencias y lo que habla a la imaginación. Cuando canta la naturaleza y la vida campestre (27), siempre lo hace por amplificación descriptiva de los objetos, con abundancia, pero también con superficialidad en la observación de detalles y aspectos. En la amplificación lírica, interminable y redundante, se asemeja mucho a Víctor Hugo; pero le falta la profundidad de abismo que éste pone en sus visiones.

Es cosa notable que aun la poesía amorosa de Zorrilla va toda envuelta en esa exterioridad imaginativa que es la principal nota de este poeta, o, por mejor decir, que es él mismo.

¿Qué es el amor, según él?

¡ Amor! Esa fantasía
vaporosa y encantada;
selva escondida, empapada
de armonía y de placer;
santuario de la ventura,
magnífico paraíso
donde ir vagando es preciso
tras un fantástico ser, etc., etc. (28).

(25) Véanse íntegras las composiciones citadas, y además, segunda parte, *La noche y la inspiración*; III parte, *La margen del arroyo*; *Vanidad de la vida*; VII parte, *Vigilia, gloria y orgullo*; Fe. Tomo III, *Obras poéticas, Desde el mirador de la sultana*, etc.

(26) Tomo I, *Recuerdos y fantasías*. Introd.

(27) Tomo I, II parte, *Un recuerdo del Arlanza*; III parte, *Soledad del campo, Oda*; *La margen del arroyo*; IV parte, *Las hojas secas*; V parte, *El crepúsculo de la tarde, A un águila*; VII parte, *A la luna, Horizontes*.

(28) Tomo I, *Cantos del trovador, Margarita la Tornera*, III.

Esa tendencia descriptiva es casi inseparable de sus composiciones amatorias (29). Sólo he encontrado en sus obras un fragmento en que habla de veras el corazón, no ya ampliando imágenes, sino expresando con vigor el afecto:

Corazón que no has amado
tú no sabes de dolor
de un corazón acosado,
carcomido y desgarrado
por amarguras de amor.

Tú, velado a la tormenta
de borrascosa pasión,
no sabes cómo se aumenta,
cómo, inflamada, revienta
la pena en el corazón.

Cómo le devora eterno
ese esperar indeciso,
cómo abrasa el fuego interno
de tener hoy un infierno
donde estuvo un paraíso.

¡Amar y no ser amado!
¡Sentir y no consentir!
¡Morir viviendo olvidado!
¡Ay, morir de enamorado
y no poderlo decir! (30).

Si este poeta hubiera sentido siempre fuertemente y encontrado siempre una forma poética fiel a su sentimiento, hubiera sido un gran romántico. Como su afecto no fué siempre tan íntimo, sino más bien fantástico, fué romántico al menos en encontrar una forma proporcionada a su sentimien-

(29) Véanse, por ejemplo, tomo I, II parte, *La orgía*; III y IV partes, dos, *A Blanca*; *Las Orientales* (tres en la I parte; una, en la II; una, en la V; una, en *Fantasías y recuerdos*.)

(30) Tomo I, I parte, *Un recuerdo y un suspiro*, I.

to: ese carácter, más bien imaginativo que sentimental, que constituye el todo de su forma lírica.

3. Bécquer.

Aunque el pseudoclasicismo había echado en España raíces más débiles que en ninguna otra parte, sin embargo el romanticismo brotó bastante tardío por las razones indicadas al principio. Así, nos encontramos con un poeta español nacido seis años después de la primera representación de *Hernani*; poeta romántico de arriba a abajo que conservó su estilo genuino y propísimo mientras en Francia se atacaban y sucedían unas y otras las escuelas posteriores. Repitamos, con Lancey Ferguson: "España ha sido siempre, artística e intelectualmente, una de las naciones más independientes y autónomas de Europa."

Poeta el más original y sutil que ha nacido en tierras de España, finísimo temperamento templado como un arpa y creado todo para el arte, uno de esos organismos de la raza de Pascal, Delacroix, Shelley, en quienes la animalidad desbastada por enigmáticas neurosis permite al espíritu una extraña capacidad de altas tensiones (31).

El primer rasgo romántico de Gustavo Adolfo Bécquer es la fuerza y decisión con que creó su forma propia (32). Ideas

(31) La obra de Bécquer es reducida, y en muchas de sus partes está por terminar, como él mismo lo dijo (Introducción); pero es suficiente para su gloria y para darnos a entender lo que hubiera realizado si le hubiera dado tregua la lucha brutal por el pan y si no le hubieran consumido sus aspiraciones y torturas secretas.

(32) "Confiarse en la admirable desnudez de la forma intrínseca—dice un amigo suyo que comprendió a su amigo—, servir a la inteligencia de los demás la esencia del pensamiento y herir el corazón de todos con el laconismo del sentir, sacrificando sin piedad palabras sonoras..., es verdaderamente maravilloso..." R. Rodríguez Correa, *Prólogo de la primera edición* de las obras de Bécquer.

y sentimientos, generalmente muy finos pero muy verdaderos, porque llegan al fondo de lo humano, encuentran una forma de suprema sencillez y transparencia en que parece que el pensamiento, el afecto, la imagen y la palabra son una misma cosa. Con esto, la forma cuanto pierde en ornato exterior lo gana en idealidad y en eficacia comunicativa, que es su más alta perfección.

El segundo rasgo es la correspondencia entre su vida y su lírica. Mientras sus obras de prosa relevan su ocupación en trabajos artístico-psicológicos, que le mantenían en tan intenso ambiente idealista que él no sabía deslindarlo con precisión de lo real (33), se iba desarrollando el solemne drama del amor, en que se condensó toda su vida. Eso es lo que se contiene en las *Rimas*, pequeñas composiciones, rápidas y fulgurantes a manera de relámpagos. Si se toman aisladas las *Rimas*, se corre peligro de juzgarlas, como incomprensivamente las han juzgado muchos, por breves poesías de un poeta *fácil, elegante y ligero*. ¿No se ha hecho ya sinónimo de eso el epíteto *bocacuriano*? Las *Rimas* son la historia profundamente humana de un artista que vivió aspirando al ideal, amó mucho, sufrió cuanto amó y murió consumido por la llama de su propio espíritu (34).

(33) "El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido... Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personas reales..." *Introducción*.

(34) Las *Rimas* se pueden agrupar así:

1. *Alma de artista. Aspiración hacia lo inmenso, hacia la fusión con la belleza del mundo*: I, II-VII.
2. *Vaga gravitación hacia el mundo del amor*: IX-XI.
3. *La belleza femenina vista y amada. La pasión y el amor correspondido*: XII-XXIX.
4. *El amor ofendido*: XXX, XXXIII, XXXV, XL, XLI, L.
5. *El gran dolor*: XXXI, XLII, XLIII, XLVI-XLVIII, LII, LX, LXII-LXVI, LXVIII.

En las primeras *Rimas* aparecen las primeras llamara-das del genio que no siente sino que en sí lleva fuerzas y gravitación hacia un polo desconocido. Ante la belleza del mundo siente impulsos misteriosos de “fundirse” (35) con ella. Ese vago anhelo va convirtiéndose en una interpretación amorosa en la contemplación del mundo: “¡Es el amor que pasa!” (36).

Y el objeto del amor no tarda en pasar: fué una mujer que conoció sólo de vista en Madrid (1859), y que, por parecerle el ideal que él había concebido, no quiso tratar de cerca, porque “prefería el ideal a la realidad” (37).

Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos,
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura, orlada en fuego,
que flota y ciega si se mira al sol.

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche
llevan al caminante a perecer:
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran no lo sé (38).

Su amor creyó encontrar comprensión y correspondencia:

Dos ideas que al par brotan,
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden...
Eso son nuestras dos almas (39).

6. *El amor que no muere y aún sueña*: XXXII, XXXIV, XXXVI-XXXIX, XLIV, XLIX, LI, LIII-LV, LIX.

7. *El tedio de la vida terrestre*: LVI, LVII, LXVI, LXVII, LXXII.

8. *La reacción hacia el ideal que no muere*: XXXVII, LXI, LXII, LXIV, LXVIII-LXXI, LXXIII-LXXVI.

(35) VIII.

(36) X.

(37) Julio Nombela, *Impresiones*, I, 293, citado por Cejador y Frauca: *Hist. de la lengua y liter. castellana*, t. VIII, 209.

(38) XIV.

(39) XXIV.

Cómo sufrió Bécquer un desengaño no consta claramente, pues las biografías sólo cuentan la existencia y ocasión de ese amor ideal, y las *Rimas* sólo afirman el hecho del dolor. Que el poeta sintió el dolor del amor ofendido y truncado, es manifiesto al leer las *Rimas*, de las cuales se puede decir lo que él mismo dijo de aquella estatua misteriosa: "Indudablemente la fisonomía de aquella escultura reflejaba la de una persona que había existido. Podían observarse en ella ciertos detalles característicos que sólo se reproducen delante del natural o guardando un vivísimo recuerdo" (40). Dos de esos detalles característicos son la sinceridad y la intensidad del sentimiento, que no se encuentra superior en ningún otro poeta español (41).

Cuando me lo dijeron sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas.
Me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de donde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche;
en ira y en piedad se anegó el alma...,
y entonces comprendí por qué se llora,
¡y entonces comprendí por qué se mata! (42).

Como se arranca el hierro de una herida,
su amor de las entrañas me arranqué,
aunque sentí, al hacerlo, que la vida
me arrancaba con él...

Aún para combatir mi firme empeño
viene a mi mente su visión tenaz...
¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar! (43).

(40) Tomo II, *La mujer de piedra*, II, p. 178.

(41) "Les poètes qui ont chanté l'amour, avec de sanglots ne son pas nombreux en Espagne. Je n'en vois que deux en ce siècle, Espronceda et Becquer." Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine*, I partie; *Le romantisme*, II.

(42) XLII.

(43) XLVIII.

El dolor vivió aún largo tiempo, cuanto vivió el amor, aun perdida una esperanza de reconciliación. Quizá ésta se realizó transitoriamente, como parecen aludirlo las *Rimas*, LIIV, LV. Pero al fin el dolor vino a convertirse en depresión moral, en tedio del vivir.

Hoy como ayer, mañana como hoy,
¡y siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno,
¡y andar..., andar! (44).

Y aquel carácter suave y afable, que a nadie ofendió, se pone amargo y escéptico.

Moviéndose a compás, como una estúpida
máquina el corazón:
la torpe inteligencia del cerebro
dormida en un rincón (45).

Este armazón de huesos y pellejo,
de pasear una cabeza loca
cansado se halla al fin, y no lo extraño... (46).

Bécquer no fué un cristiano práctico. Educado en una época cuando en los círculos de gente culta predominaba la incredulidad y escepticismo religioso, sólo conservó de la religión de su niñez un delicado sentido moral, una gran capacidad para comprender y sentir el arte religioso y una esperanza de ultratumba donde encuentran satisfacción e inmortalidad los anhelos de belleza y amor. Sin un dogma positivo en que apoyarse, esa esperanza se convirtió en un ansia melancólica de la paz de la muerte:

¡Oh qué amor tan callado el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo! (47).

(44) LVI.

(45) *Ibid.*

(46) LVII.

(47) LXXV.

pero no de la muerte como negación materialista de la vida, sino como de una vida ideal que se vislumbra más allá de las puertas del sepulcro:

La vi como la imagen
que en leve sueño pasa,
como rayo de luz, tenue y difuso,
que entre tinieblas nada.

Me sentí de un ardiente
deseo llena el alma.
¡Como atrae un abismo, aquel misterio
hacia sí me arrastraba! (48).

Que este poeta singular, todo espíritu, vivía totalmente de estas ideas y que la intensidad de esa vida lo fué matando, es cosa que confiesa él mismo dos años antes de morir: “Estas sediciones de los rebeldes hijos de mi imaginación, explican algunas de mis fiebres; ellas son la causa, desconocida para la ciencia, de mis exaltaciones y mis abatimientos. Y así, aunque mal, vengo viviendo hasta aquí, paseando por entre la indiferente multitud esta silenciosa tempestad de mi cabeza. Así vengo viviendo; pero todas las cosas tienen su término, y a éstas hay que ponerles punto... De una hora a otra puede desligarse el espíritu de la materia para remontarse a regiones más puras...” (49). Así la obra literaria de Gustavo Adolfo Bécquer, y sobre todo su lírica, está íntimamente unida con su vida y aun con su muerte, y por eso alcanza su más alto grado la correspondencia entre la idea y la forma.

(48) LXXIV.

(49) Tomo I, *Introducción*, junio de 1868.

§ III

Los caracteres románticos

1. El concepto del arte

En España, los que menos se preocuparon de contiendas teóricas sobre el arte fueron los artistas. Y es que cuando llegaron los poetas geniales españoles, el romanticismo había ganado la batalla en toda la extensión de Europa. La lucha de los críticos no había sido tan reñida como en Francia, porque la tradición y el carácter español fueron los mejores aliados del moderno espíritu de libertad.

Respecto de la idea general del arte baste con haber indicado antes que estos poetas hacen de él la expresión de su vida.

La forma externa que adoptaran fué libre más que en ninguna parte. Caprichos métricos los tuvo Víctor Hugo en la *Chasse du Burgrave* (50), en *Les Djinns* (51) y en algunas escenas de *Cromwell* (52); pero todos se quedaron muy a la zaga de los poetas castellanos que explotaron a su arbitrio la prodigiosa flexibilidad y armonía de la lengua. Espronceda usa diez formas métricas diversas en la cuarta parte de *El Estudiante de Salamanca*. Y si se suman todas las variedades métricas de todos los románticos de todas las lenguas, no superarán con mucho a Zorrilla en *La Carrera de Alhamar* (54). Empieza con estrofas de catorce sílabas, que se van adelgazando hasta convertirse en monosilábicas, para volver a ensancharse poco a poco, dando la impresión de los conos que

(50) *Ballades*, XI.

(51) *Les orientales*, XXVIII.

(52) Act. III, esc. I.

(53) 1829.

(54) Poema de Granada.

se juntan por el vértice. Pero eso es ya artificio y ligereza artística, y por lo mismo, aunque caracterizó a la época, no es nota genuinamente romántica, y si se me permite expresar esta idea fundamental con un juego de palabras, diré que ese fué carácter de los románticos sin ser carácter del romanticismo, porque los defectos personales de mal gusto no proceden del principio fecundo de la escuela.

Bécquer, que afrontó más seriamente el problema de la forma artística, buscó una expresión externa de la armonía interior de la idea y el sentimiento, y con eso fecundizó no sólo la métrica castellana, sino la misma concepción poética. Las *Rimas* son un progreso prosódico debido a la sana libertad romántica.

2. El patriotismo

Si nos acercamos poco a poco a los temas que afectan a la personalidad del artista, nos encontramos con que el sentimiento patriótico que conmovió el alma de estos tres poetas se trasladó también a sus obras.

Uno de los primeros ensayos poéticos de Espronceda fué un poema, *El Pelayo*, sobre la Reconquista española, y más tarde compuso otras poesías patrióticas (55). En ninguna de ellas alcanzó una forma bien moderna y libre; pero el germen romántico del tema despunta a través de la forma, muy tocada de énfasis pseudoclásico. Mucho más arrogantes y, en un hondo sentido, más patrióticas son las valientes composiciones *La vuelta del cruzado* y *El Templario*.

Fálteme la luz del sol
si algo impío ni extranjero
que haya en mis escritos quiero,
que al cabo nací español (56).

(55) *Guerra y A la patria*, elegía.

(56) Tomo I, *Vigilias del estío*, Prospecto.

dijo Zorrilla, el poeta de las leyendas y tradiciones españolas. En su lírica apenas si aparece la forma belicosa bajo la que se suele entender vulgarmente la idea de *poesía patriótica*; pero sí aparece el medio ambiente local e histórico, español y morisco, para no citar la enorme producción patriótica de sus leyendas épicas.

Bécquer no escribió un verso en honor o memoria de España. Retirado conscientemente de toda acción y aun conversación política, vivió sólo para el ideal y para el arte, En sus estrofas sólo quiso dejar una revelación fugitiva de su amor y de su dolor. Es inconcebible en su carácter un ditirambo patriótico o una elegía al Dos de Mayo, y, por lo mismo, eso no se concibe en sus versos. ¿No está ahí mismo la nota romántica? (57).

3. La naturaleza

Generalmente, la visión de la naturaleza no adopta en los poetas españoles esa forma meditativa y sutil que en otros países más nortños, incluso Francia. La reconcentración subjetiva y soñadora es una forma psicológica que corresponde más a las regiones donde las brumas envuelven las cosas en misterio y ponen fondos indefinidos en los paisajes, donde el sol, diluído en el vapor acuoso, da a la atmósfera refringencias de oro y rosa y a las líneas de la perspectiva vagas formas de ensueño. La naturaleza se hace

(57) En lo que aparece no menos el espíritu romántico que el amor a la patria es en sus obras en prosa, y más aún en sus grandiosos proyectos de resucitar el arte medieval de *Los templos de España*, de que ya había escrito un tomo, *Leyendas toledanas*, etcétera. V. el *Prólogo* a la primera edición de sus obras (1871), escrito por R. Rodríguez Correa.

entonces sugestiva. En la Península, al menos en la meseta de Castilla y en las llanuras del Sur, el brillante cielo azul profundo obra una como reverberación en las almas, una especie de deslumbramiento que las absorbe en la belleza espléndida de la tierra y el firmamento. La naturaleza se hace más bien exteriorizante. El poeta contempla ese ambiente translúcido y vuela por él con cierta inconsciencia, contento con el placer de ver y volar. Esa es una de las causas del carácter descriptivo y amplificador de la lírica y, en general, de la literatura propiamente castellana (58). Ese es el lirismo del himno *Al Sol*, de Espronceda.

En un tema tan del gusto de los románticos coetáneos como *La Noche*, hace el mismo poeta una oda lírica de veintidós cuartetas describiendo la paz y los aspectos nocturnos; sólo tres estrofas tienen un afecto lírico no descriptivo, y termina así:

¡Oh Salve, amiga del triste,
con blando bálsamo endulza
los pesares de mi pecho
que en ti su consuelo buscan! (59).

Más lirismo de ideas y menos descripción tiene la composición *A una estrella*. Las estrofas corren fáciles y elegantes, recordando el pasado amor; pero falta la intimidad comunicativa, porque las ideas no son reales, no brotan de la meditación sentida en la verdad de las cosas.

(58) "Así ["a trompa y talega"] habló siempre la raza española; pero armoniosa, briosa, pintoresca, sentenciosamente...; si [Zorrilla] no lo hubiese escrito [todo lo que escribió], hubiera sido español a medias: aquí nacieron enciclopédicos escritores. En las eras de Castilla hay más paja que grano..." J. Cejador y Frauca, *Hist. de la lengua y liter. castellana*, t. VII, p. 219.

(59) *A la noche*.

¡Ay lucero!, yo te vi
resplandecer en mi frente
cuando palpar sentí
mi corazón, dulcemente,
con amante frenesí.

Zorrilla tuvo momentos de inspiración ante la belleza del mundo, pero es siempre la *inspiración suya*.

Sentado en una peña de este monte
tapizado de enebros y maleza,
estoy viendo en el cárdeno horizonte
resplandecer el sol en su grandeza.

Adiós, fúlgido sol, gloria de día;
duerme en tu rico pabellón de grana;
ora nos dejas en la noche umbría,
pero radiante volverás mañana (60).

Toda la fuerza del afecto se concentra en el apóstrofe al astro y en la explanación oratoria. Y así son sus mejores piezas *Soledad del campo* (61), *Desde el mirador de la Sultana* (62), *A un águila* (63), cuyos dos últimos versos valen por toda la composición:

Y si por caso encuentras en el viento
mi lastimero acento,
sigue cruzando las etéreas salas,
que los rancos preludios de mi canto
son los ayes del llanto
que me arranca la envidia de tus alas.

(60) Tomo I, V parte: *El crepúsculo de la tarde*.

(61) *Ibíd*, III parte.

(62) Tomo III, *Composiciones diversas*.

(63) Tomo I, V parte.

Pero la objetividad descriptiva de Espronceda y Zorrilla no es la fría objetividad del versificador pseudoclásico. Su poesía es externa, porque su alma se exterioriza por tendencia natural y su espontaneidad, si no su difusión, los hace románticos en la contemplación de la naturaleza.

El sentimiento de Bécquer ante ella es de otro género que más adelante (64) llamaremos psicológico y metafísico, y es más romántico que el objetivo. Aunque pintor, a él le dice poco el mero detalle externo. Tras los contornos de la belleza natural se realiza una significación superior o se dilata un *más allá* que atrae con su misterio: es lo infinito.

Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,
me parece posible arrancarme
del mísero suelo,
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar, como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a do brillan
subir en un vuelo
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso (65).

El da una interpretación humana a las acciones de la naturaleza con un fondo de realidad muy diverso del de Espronceda.

(64) Segunda parte, cap. II, § II, II, *Consec. para el arte*, B), p. 367.
(65) Rima VIII.

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en Occidente,
y de púrpura y oro la matiza;
la llama, en rededor del tronco ardiente,
por besar a otra llama se desliza,
y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
al río, que le besa, vuelve un beso (66).

Nunca la rígida y pesada octava rima se hizo más etérea por la impalpable fineza de las ideas.

Esta transfusión psicológica en la belleza natural inspira al poeta una interpretación inversa que parte de la significación superior y termina en el signo natural: es una forma más inmediata y más poética de la comparación:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella (67).

4. El amor y el sentimiento del infinito

¡Oh llama santa, celestial anhelo,
sentimiento purísimo, memoria
acaso triste de un perdido cielo,
quizá esperanza de futura gloria! (68).

(66) IX.

(67) XIII.

(68) *El Diablo Mundo*, canto II, *A Teresa*.

Eso era para Espronceda la pasión que absorbió su vida. De hecho, la unión con la mujer que le inspiró la más grande pasión fué criminal, y eso pudo contribuir también a exaltarla: una pasión violenta que siente un freno, sea la exigencia de la moral social, sea sobre todo la intimación de la conciencia, se encabrita y quizá se desboca, y aun después de roto el freno conserva una exaltación que no existe cuando la pasión se desahoga sin contrariar a las leyes morales. Esto, junto con el explosivo temperamento del poeta, es lo que pone en sus cantos amatorios una fogosidad indómita, apenas comparable con la de ningún otro de los muchos románticos desengañados.

Así, pues, yo, dueño mío,
la tierra, la luz, el cielo,
disfrutar en loco anhelo
y sin saber cómo ansío (69).

Yo quiero amor, quiero gloria;
quiero un deleite divino
como en mi mente imagino,
como en el mundo no hay... (70).

Y en alas de mi amor, ¡con cuánto anhelo
pensé contigo remontarme al cielo!

Y alegre, audaz, ansioso, enamorado,
en tus brazos en lánguido abandono,
de glorias y deleites rodeado,
levantar para ti soñé yo un trono...
..... Y en un tiempo sin horas ni medida
ver como un sueño resbalar la vida (71).

(69) *El Diablo Mundo*, canto V, cuadro I.

(70) *A Jarifa, en una orgía*.

(71) *El Diablo Mundo*, canto II, *A Teresa*.

Este poeta romántico pide demasiado a las cosas, y las cosas no pueden dárselo, y el poeta se enfurece y llora.

¡Siempre igual! ¡Necias mujeres,
inventad otras caricias,
otro mundo, otras delicias,
o maldito sea el placer!

¡Vuestros besos son mentira,
mentira vuestra ternura;
es fealdad vuestra hermosura,
vuestro gozo es padecer! (72).

Y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida;
sólo en la paz de los sepulcros creo (73)

¡Ay el que descubre por fin la mentira!
¡Ay el que la triste realidad palpó!... (74).

¡Oh, que no hay artífice en el mundo
que sepa fabricar un corazón,
ni sabio hay, ni químico profundo
que encuentre medicina a su dolor! (75).

Estamos en presencia del infinito romántico experimentado en el corazón humano en doble forma: la aspiración hacia la belleza y el amor infinitos y la dolorosa experiencia de que aquella aspiración, despertada por la belleza y el amor finitos, queda insaciable.

(72) *A Jarifa, en una orgía.*

(73) *Ibid.*

(74) *El Estudiante de Salamanca*, parte IV.

(75) *El Diablo Mundo*, canto IV.

Zorrilla expresa con un dejo irreverente esta idea, que tiene en otro sentido un fondo verdadero y teológico:

El cielo nos dió pasiones,
nos dió luz, vida y calor;
pobló el alma de ilusiones,
mas negó a los corazones
el consuelo en el dolor (76),

y él, que era más cristiano que Espronceda, da al problema una solución más tranquilizadora:

Todo aquí [ante la eternidad] se desvanece;
nada hay delante y detrás.
Allá se queda la vida
y los deleites allá...
..... Y aquí sólo la *Esperanza*
aún con nosotros está.

¡Blanca visión! ¡Benéfica esperanza!
¡Triste y última luz del corazón,
a cuyo tibio resplandor se alcanza
un *más allá* en el hondo panteón! (77).

Para Gustavo Adolfo Bécquer, la poesía es la flor de la belleza (78), y la flor de la poesía es la belleza humana.

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú (79).

(76) Tomo I, II parte, *Un recuerdo del Arlanza*.

(77) Tomo I, IV parte, *El niño y la maga*, V, VI.

(78) V. *Riva* IV.

(79) XXI.

El amor es una obsesión apasionada:

Adonde quiera que la vista fijo
torno a ver tus pupilas llamear,
mas no te encuentro a ti; que es tu mirada:
unos ojos, los tuyos, nada más.

De mi alcoba en el ángulo los miro
desasidos fantásticos lucir;
cuando duermo los siento que se ciernen
de par en par abiertos sobre mí (80).

Toda la naturaleza sirve de imagen (81), de voz (82), de marco (83) a la belleza amada.

La belleza amada le es una revelación del infinito:

Hoy la tierra y los cielos me sonríen;
hoy llega al fondo de mi alma el sol;
hoy la he visto... La he visto y me ha mirado...
¡Hoy creo en Dios! (84).

El ideal era muy alto, y no se acaba de encontrar en la realidad:

Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces...

Porque el anhelo del poeta es insaciable:

Ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

(80) XIV.

(81) XIII, XV, XIX, XXII, XXIV.

(82) XVI, XXVIII.

(83) XXXIV.

(84) XVII.

Yo, que a tus ojos, en mi agonía,
 los ojos vuelvo de noche y día;
 yo que, incansable, corro, y demente
 tras una sombra, tras la hija ardiente
 de una visión (85).

Y la realidad, que creía encarnación del ideal, lo traicionó:

Me ha herido recatándose en las sombras,
 sellando con un beso su traición.
 Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
 partióme, a sangre fría, el corazón (86).

Entonces se despertó el instinto y puso una apelación ineludible con fe en la eternidad:

Antes que tú me moriré, y mi espíritu,
 en su empeño tenaz,
 sentándose a las puertas de la muerte,
 allí te esperará.

Allí donde el sepulcro que se cierra
 abre una eternidad...,
 todo cuanto los dos hemos callado
 lo tenemos que hablar (87).

En el dolor moral brota naturalmente el problema del origen y el fin. Bécquer se lo propone un día, pero responde con los términos inmediatos, que son los que le punzan, dejando pendiente el *más allá*: “¿De dónde vengo?” Del dolor. “¿Adónde voy?” Al olvido de la tumba (88).

(85) XV. V. el primero de los *Pensamientos*, t. III, p. 120.

(86) XLVI.

(87) XXXVII.

(88) LXVI.

Pero, ¿después de la tumba? El anhelo de infinito que sentía ante los horizontes luminosos y el cielo estrellado le sugería una grave pregunta, a que responde, afirmando sólo el hecho de su propia experiencia:

En el mar de la duda en que bogo
ni aún sé lo que creo;
sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro (89).

y el recuerdo de la pobre niña muerta y solitaria en el camposanto vuelve a suscitarle el problema del infinito humano: la inmortalidad del espíritu:

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuelve el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?
No sé; pero hay algo,
que explicar no puedo,
que al par nos infunde
repugnancia y duelo,
al dejar tan tristes,
¡tan sólo los muertos! (90).

Las siguientes estrofas envuelven una afirmación:

En la imponente nave
del templo bizantino...
..... una mujer hermosa reposaba
sobre la urna, del cincel prodigio...

(89) VIII.

(90) LXXIII.

..... La contemplé un momento,
y aquel resplandor tibio,
y aquel lecho de piedra, que ofrecía
próximo al muro otro lugar vacío,

en mi alma avivaron
la sed de lo infinito,
el ansia de esa vida de la muerte
para la que un instante son los siglos... (91).

Esta y las anteriores afirmaciones no tienen ningún valor dogmático, y precisamente en eso está su precio para la crítica. Ellas sólo dan testimonio de dos hechos psicológicos, motivos inmediatos de la poesía: primero, la experiencia de una aspiración profunda y misteriosa hacia una cosa ignota e inmensa que sólo se percibe en su atracción; segundo, la convicción que espontáneamente y sin razonamiento hace surgir aquella aspiración en el alma del poeta sobre la existencia de ese infinito.

Esa aspiración y esa convicción espontánea son, como lo hemos visto en todo este capítulo, caracteres especificantes de todas las románticas europeas.

¿De dónde procede esa disposición psicológica y los demás caracteres que diferencian a los poetas románticos de los clásicos?

A esta pregunta procuro dar una respuesta más adelante (92), después que en el capítulo VI recojamos sintéticamente los caracteres románticos y después que en la Sección segunda penetremos aún más en la esencia del romanticismo contemplado desde un nuevo punto de vista.

(91) LXXVI.

(92) Segunda parte, cap. II.

CAPÍTULO VI

Breve sinopsis de los caracteres románticos

CAPÍTULO VI

Breve sinopsis de los caracteres románticos

De los capítulos anteriores se deducen los caracteres comunes a las cuatro principales románticas europeas, que, brevemente sintetizados, pueden expresarse en esta forma:

1. El carácter fundamental del romanticismo es la *íntima correspondencia* entre *el arte y la vida*, por el cual la poesía lírica viene a ser como una biografía interior y aun exterior del poeta.

2. Hay en los poetas románticos *una manera propia de ver*, que consiste en *ver más allá de los límites y apariencias sensibles* de las cosas, vinculándolas por relaciones *suprasensibles* con el mundo del espíritu, ya sea con el espíritu humano, ya con el Espíritu infinito. Así miran ellos la naturaleza, la belleza humana, el amor, el arte, la vida misma: los objetos presentan como una proyección sobre un fondo metafísico.

3. De esa manera de ver, traspasando la forma y los límites visibles del mundo externo, se origina una *ilimitación en la manera de sentir*; la sola contemplación de la naturaleza despierta el sentimiento de *un más allá*, que a veces es una nostalgia vaga e indefinible, a veces una definida aspiración al infinito. Ante la visión de la naturaleza, en la hora en que se ansía o se disfruta la dicha del amor, o en que se experimenta la presión del sufrimiento, o en que

se medita el misterio del destino humano, etc., el sentimiento no cabe en lo presente, y tiene un desbordamiento ya hacia el pasado, que anuda a la vida actual con la vida del *recuerdo*, ya hacia el futuro, con un anhelo y una esperanza intensos, que parecen brotar del fondo mismo de la existencia. Todos los momentos en que el alma humana tiene una especial condensación de vida, y en particular la originada por la dicha o dolor presentes, están unidos ya a un presentimiento suprasensible, ya a una conciencia de la actual fugacidad de las cosas; estos dos estados psicológicos son germen de un sentimiento doble: la *melancolía* y la *aspiración de eternidad*.

4. Esa manera de ver y sentir se origina de una *concepción suprasensible de la vida*, en que intervienen muy principalmente los problemas psicológicos y metafísicos relacionados con la personalidad del artista: es una filosofía de la subjetividad humana, pero no abstracta, sino concreta, en la propia existencia.

5. Respecto del equilibrio de las facultades estéticas, posible en el arte, la índole del alma romántica no exige de suyo el predominio de ninguna de ellas. Así, ante grandes *ideas*, temas frecuentes en la poesía romántica, la *imaginación* y la *sensibilidad* entran en una colaboración simultánea y característica por la *ilimitación* indicada en los números 2 y 3.

6. Como las dos *más grandes manifestaciones* de la vida romántica son la *religión* y el *amor*, así son esos dos los *motivos más fecundos* y grandiosos de su poesía lírica. Estos dos temas, los más íntimamente unidos con la subjetividad (número 4), están también íntimamente unidos entre sí, y se puede afirmar que el amor del alma romántica incluye el problema del *infinito* (cf. número 3), que es, en último análisis, un problema religioso.

7. El tema de la *naturaleza* es también muy ordinario

en la poesía romántica, porque en la visión de la belleza natural encuentra un reflejo de la vida suprasensible. Así puede decirse que los poetas románticos, omitiendo casi del todo la visión puramente objetiva de la naturaleza, descubrieron y desarrollaron en sumo grado la contemplación *psicológica* (relacionada con los estados de alma del poeta) y la contemplación *metafísica* (relacionada con Dios, cuya acción y presencia se manifiesta al espíritu en los fenómenos naturales).

8. Cualquier otro interés humano que afecte la vida de la personalidad tiene lugar como motivo en el arte romántico. Así el amor de la *patria*, con sus propias condiciones naturales, con su propia historia y tradición, con su propia raza y su propia cultura, son motivos importantes del arte, porque son intereses importantes de la vida.

9. Como desde la concepción trascendente de la vida hasta los hábitos psicológicos, y desde la naturaleza especial de los motivos hasta su relación inmediata con el arte son característicos en la escuela romántica, por eso ella exigió ante el pseudoclasicismo una *forma de arte propia* correspondiente a su propia vida.

10. En consecuencia, el arte romántico es un *arte* eminentemente *humano*, porque da expresión a los más hondos fenómenos y preocupaciones de la naturaleza universal del hombre, pero determinada por las condiciones de la propia cultura y de la vida actual de Europa.

SEGUNDA SECCIÓN

CARACTERIZACIÓN DE LA LÍRICA EN LA POESÍA
COLOMBIANA, POR UN MÉTODO CRÍTICO-PSICOLÓGICO

CAPÍTULO PRIMERO

Ideas generales sobre la poesía colombiana
y sobre su lírica romántica en el presente estudio

CAPÍTULO PRIMERO

Ideas generales sobre la poesía colombiana
y sobre su lírica romántica en el presente estudio

§ I

La poesía lírica en Colombia

Como se irá viendo por la índole de este estudio, él no tiene por objeto hacer historia; se propone declarar ciertas señales de escuela que trascienden todo un período literario y que suponen un relativo conocimiento de los datos históricos indispensables.

Por eso en la absoluta falta de espacio para entrar en detalles daré en este párrafo sólo una idea que sirva de brevísima introducción para el análisis que se propone esta segunda Sección.

Cuando Gonzalo Jiménez de Quesada, en 1538, echó los cimientos de Santa Fe de Bogotá, fundó en ella la capital de lo que fué luego Nuevo Reino de Granada y más tarde la República de Colombia.

Ya entre los soldados del conquistador los había que se ejercitaban en las artes poéticas. La Historia cuenta en los dos siglos siguientes algunos poetas épicos y líricos; pero su producción fué muy imperfecta y revela las escasas dotes

artísticas de los autores y los defectos de los períodos literarios.

La poesía dramática se ha desarrollado hasta hace poco muy endeblemente; la novela tiene una producción algo más considerable. Pero para la poesía lírica llegó con el siglo XIX una era de rica y acendrada inspiración.

No es mi propósito indagar el fenómeno histórico de que habiendo brotado la lírica débilmente en los tres siglos anteriores, en el último haya tenido una floración plena que parece renovarse sin fin. Pero es un hecho singular el que en un país cuya población de dos millones y medio, a principios del siglo pasado (1), estaba esparcida en un territorio dos veces mayor que el actual de Alemania; el que en un país cuya capital es la capital americana más alejada del mar y unida con él por muy lentas vías de comunicación; el que en un país que hasta fines del siglo XIX ardió en continuas y desastrosas guerras civiles, se haya desarrollado tanto el género más fino de poesía y haya sido proporcionalmente tan grande el número de los verdaderos poetas.

¿Se debe eso a la pureza con que se conserva en las clases altas la raza española? ¿Se debe a que la raza, adaptada por una larga aclimatación, se ha hecho más sensible para vibrar sintónicamente con la maravillosa belleza tropical del medio ambiente? ¿Se debe a la configuración topográfica del territorio colombiano, que, más montañoso y variado que el de ninguna otra nación americana, presenta todos los climas, desde las altas mesetas o *sabanas* primaverales hasta los ardientes valles y costas? ¿Se debe al mismo retiramiento en que la nación permaneció hasta hace poco enfrente al vertiginoso progreso europeo y le permitió conservar una vida aristocrática en su sencillez, muy propensa a la lectura, al arte y a la poesía?

(1) Hoy Colombia tiene ocho millones de habitantes.

Cada una de esas causas pudo tener una eficiencia parcial en el hecho de que un pueblo que apenas lleva un siglo de vida autónoma haya creado ya su poesía propia y característica.

Para la lírica colombiana fué una fortuna el empezar a florecer con vigor después que el romanticismo había transformado el concepto del arte en Europa. Chateaubriand Lamartine, Byron, conmovieron el temperamento pensador, sentimental y ardiente de la raza *criolla*. El romanticismo de Zorrilla y Espronceda entró más tarde de reflejo por la vecina República de Venezuela, donde halló consonancia en las líras de José Antonio Maitín y de Abigail Lozano.

Después, la comunicación literaria con Europa no se interrumpe. Pero hablo de una comunicación unilateral; en Colombia se leyó siempre mucho la literatura europea, sobre todo la española, francesa e inglesa; pero la carencia de un intercambio editorial mutuo, causada por las lentas comunicaciones y las grandes distancias, ha hecho que la literatura colombiana, como, en general, la de todas las naciones hispanoamericanas, no sea conocida en el antiguo Continente.

Poco después de alcanzada la independencia (1819), como indiqué al principio, empezó una serie de guerras y revoluciones civiles que duraron, con algunos intervalos, hasta fines de siglo. Esta fatal circunstancia, que retrasó cuanto se puede suponer el avance de la cultura general, no tuvo tan malas consecuencias en la poesía lírica. Aun me atrevería a decir que la atmósfera de tempestad, cruzada de grandes ideas y cargada de grandes peligros, contribuyó no poco a dar a la lírica un timbre de verdad que arraigó y en tiempos pacíficos se ha perpetuado por un carácter nacional, carácter de raza, y es lo que podríamos llamar "la afirmación de la personalidad".

A este rasgo del carácter nacional, heredado del español, se debe en gran parte el que en la poesía lírica de Colombia haya arraigado el concepto del arte resucitado por el romanti-

cismo, de que el arte es la *expresión de la vida* y la poesía lírica reflejo inmediato del alma del poeta.

En un escritor colombiano he encontrado por primera vez otra fórmula no menos luminosa de esa misma idea. "Cuando hay en él [en el poeta] personalidad propia y canta lo que piensa, observa y siente, su colección [de poesías], ordenada en esta forma [cronológica], viene a ser su biografía íntima, y su descripción, su diagnosis moral, intelectual y aun física hasta donde lo comportan las estrechas relaciones de esta parte del hombre con las dos primeras" (2). Así escribía el poeta y crítico Rafael Pombo, a propósito del poeta Gregorio Gutiérrez González (1827-1872). Las poesías del mismo Pombo (1833-1912), ordenadas cronológicamente (3), dan también la biografía de este poeta. De las de José Eusebio Caro (1817-1853) afirma Alfredo Coester: "His poems are an echo of his life experiences, a sort of diary of his moral emotions" (4). De Ricardo Nieto (1878) afirma otro crítico reciente que "en él se identifican el hombre y el trovero" (5). Y un poeta joven que acaba de publicar su libro de poesías líricas, que él considera como la primera parte del libro de su vida, dice: "La primera parte de ese libro debe ser esencialmente sentimental y lírica. En ella deben depositarse todas las pasiones, todos los pecados, las hondas angustias, las alegrías y las tristezas, las primeras decepciones, los sedimentos del amor amargos, los odios, los terrores nocturnos, las melancolías, todo lo que forma parte de nuestra esfera sentimental y joven" (6). Ofrezco estas citas solamente para insinuar una

(2) *Poesías de Gregorio Gutiérrez González*, París, 1888. *Nota sobre la cuarta edición*, por Rafael Pombo.

(3) *Poesías de Rafael Pombo*, editadas por A. Gómez Restrepo, Bogotá, 1916-1917.

(4) *The Literary History of Spanish America*, chap. IX, p. 276.

(5) L. E. Nieto Caballero, *Libros colombianos*, p. 56.

(6) Dionisio Arango Vélez, *Psicología lírica*. Prefacio del autor, página 12.

prueba del criterio que entre los poetas colombianos ha prevalecido acerca de su lírica. Como se deja fácilmente comprender, sería interminable labor repetir con todos los poetas (7) que se han de citar en este trabajo el mismo procedimiento que practicamos con el reducido número de románticos europeos que estudiamos en el capítulo primero de la primera parte, para hacer ver cómo su poesía es reflejo de su vida. Sin embargo, por el método empleado en esta segunda sección y por las mismas muestras presentadas, el lector se cerciorará si esos versos salen realmente del alma. La *verdad* y la *individualidad* en la poesía son notas demasiado puras para que se puedan fingir.

Insisto en declarar que no me propongo presentar un estudio histórico, ni siquiera dar una idea completa de la poesía colombiana; mi único fin en esta segunda Sección es mostrar cómo en ella se realizan los caracteres románticos.

§ II

Punto de vista tomado en esta segunda Sección al estudiar los caracteres románticos en la lírica colombiana

Quisiera llamar la atención sobre los dos procedimientos empleados al estudiar los caracteres románticos en la lírica europea y al estudiarlos ahora en la colombiana, porque, aunque cada uno de ellos es luminoso y alcanza su objeto, pero en acción combinada, se refuerzan notablemente y hacen comprender con singular claridad la esencia misma de la poesía lírica romántica.

En el estudio de los románticos europeos me propuse mostrar, ante todo, el carácter fundamental del romanticismo, que

(7) Véase su lista en el Apéndice, p. 423.

consiste en un nuevo concepto del arte, por el cual ya la poesía no quiere la imitación ajena como el arte renacentista y rococó, sino la expresión directa de la vida actual y, antes que nada, de la vida psicológica del artista. Eso aparecía primero viendo la *correspondencia* entre las alternativas de esa vida y las alternativas de la poesía, después recorriendo los diversos temas preferentes de los poetas románticos, que son sólo los que encierran de alguna manera un interés vital de la personalidad del poeta antes como hombre que como poeta (8); luego una mirada más reflexiva hacía notar *la manera característica de ver y sentir* las cosas de la vida, que suponen esos temas y que de hecho poseen los románticos (9), y, finalmente, deducíamos que esa manera de pensar y sentir se originaba de una *concepción suprasensible de la vida* en que intervienen muy principalmente los problemas psicológicos y metafísicos relacionados con la personalidad del artista como hombre (10).

Ese proceso era, a mi juicio, el más lógico y seguro en la *investigación* de los caracteres románticos. Pero en el punto en que ahora estamos de nuestro camino y en el momento de empezar a estudiar esos mismos caracteres en la romántica colombiana, nos encontramos en posición diversa y mucho más ventajosa. Aquí ya no tratamos de una investigación propiamente dicha, sino de una *aplicación* de esos caracteres a la lírica colombiana, para ver si los de ésta se identifican con aquéllos. Además, en el conjunto de aquella caracterización (11), tenemos elementos abundantes y perfectamente definidos para construir otro *esquema psicológico* mediante el cual superpongamos sobre la lírica colombiana las líneas esenciales de la lírica romántica para ver si en esas líneas las dos imágenes se identifican o se diferencian. Ese esque-

(8) Primera parte, primera sección, caps. II, III, IV, V.

(9) *Ibid.*, cap. VI, 2, 3.

(10) *Ibid.*, 4.

(11) Primera parte, primera sección, cap. VI.

ma tendrá la cualidad de mostrar ante todo la *manera de ver* romántica, y luego, embebidos en él, los *temas* característicos y la *concepción trascendente* de las cosas.

Porque podemos discurrir de este modo: Dado que en la lírica romántica

1.º La contemplación del mundo exterior se relaciona siempre con el espíritu del poeta o con el Espíritu infinito (12):

2.º Que el poeta encuentra entre sus estados de alma y el mundo exterior afinidades cuyo efecto a veces es ver la propia psicología sobre la visión de las cosas externas (13);

3.º Que la visión artística del romántico es esencialmente subjetiva y reflexiva sobre su vida interior (14); y

4.º Que los problemas metafísicos relacionados con la personalidad tienen tanta importancia en la mentalidad romántica,

Podemos tomar cuatro puntos sucesivos en esa perspectiva ascendente y estudiar:

1.º Cómo la visión romántica del mundo externo ofrece siempre algo que no dicen los meros colores y propiedades físicas de lo visible, un más allá suprasensible descubierto o puesto allí por la personalidad romántica;

2.º Cómo a veces ese más allá que ve el romántico en el mundo exterior es algo tan intensamente personal que se puede considerar como *una proyección del mundo psicológico* del poeta *sobre el mundo visible*;

3.º Cómo el poeta romántico, sin mirar hacia el mundo externo ni proyectar sobre él su visión interior, encuentra dentro de su propio espíritu un verdadero mundo interior de inmensos horizontes en que a veces se posa el infinito;

(12) Primera parte, primera sección, c. VI, 2, 7.

(13) *Ibid.*, 7.

(14) *Ibid.*, todo el capítulo.

4.º Finalmente, cómo el poeta romántico ve más allá de su mundo interior y por encima de todo lo finito, un *mundo superior*, el reino del infinito.

Estos cuatro puntos de vista no pueden aplicarse a una literatura, a una poesía que no sea la romántica, porque ellos suponen e incluyen la manera de ver y sentir y la mentalidad filosófica propias del romanticismo. Querer, por ejemplo, aplicar esos puntos de vista a la poesía rococó, a la poesía del Renacimiento y aun a la poesía clásica es algo así como querer medir longitudes con dimensiones cúbicas; son cosas que pertenecen a diversas categorías. No se puede aplicar a la literatura pseudoclásica, porque ésta, en su empeño de imitar las formas de la poesía clásica, apenas deja transparentar su verdadero modo de ver y sentir las cosas directamente, y menos aún su filosofía de la vida. Tampoco se puede aplicar a la poesía clásica, porque, aunque ella es verdadera expresión de la concepción trascendente de los griegos y muestra su manera de ver y sentir, esta manera y aquella concepción son muy diversas de las románticas y excluyen esos puntos de vista (15).

Así, el mero hecho de que una literatura no sólo entre, más o menos forzadamente, sino que se acomode con toda holgura bajo el ángulo visual y se difunda a plena luz por el campo de la visión romántica, prueba mejor que ningún otro procedimiento que esa literatura es romántica. Tal sucede con la lírica colombiana, como lo vamos a ver en seguida.

Como contraprueba, puede el lector—pues a mí me falta espacio para ello—contraponer a cada punto de vista y a cada carácter romántico los caracteres contrarios o diversos de las otras escuelas literarias, labor sencilla que se hace por sí misma.

(15) Cf. II parte, c. II.

CAPITULO II

El mundo externo

CAPITULO II

El mundo externo

La visión romántica del mundo externo deja siempre ver algo que no dicen los meros colores y propiedades físicas de lo visible, un *más allá* supersensible descubierto o puesto allí por la personalidad romántica.

§ I

El poeta es consciente de su visión ultrasensible

El poeta romántico tiene consciencia de esta cualidad suya; él se tiene por vidente que penetra las apariencias de las cosas para buscar una realidad escondida en ellas, la verdadera realidad:

La realidad—lo que se palpa o mira—
apenas es perfil de lo que existe;
ilusiones, quimeras, sueños, sombras,
verdades son también de un hemisferio
impalpable que el hombre, en su impotencia,
denomina misterio (1).

(1) Rafael Núñez, *Ideales*, II.

Y yo que las cosas rasgué con amargo, con rudo escalpelo,
vi el orbe radiante y ubérrimo el surco y hermosa la vida (2).

Si aprisionaros pudiera el verso,
fantasmas grises, cuando pasáis,
móviles formas del Universo,
sueños confusos, seres que os vais;
ósculo triste, suave y perverso,
que entre las sombras al alma dais;
¡si aprisionaros pudiera el verso,
fantasmas grises, cuando pasáis! (3).

Este último poeta había escrito en una novela autobiográfica: "Lo que los hombres llaman así [Realidad] es sólo una máscara oscura tras la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú, ¡Ideal!, eres el Misterio mismo" (4).

§ II

La Naturaleza

En la parte más externa y material del mundo, en la naturaleza física, descubre la mirada romántica esas fulguraciones de lo suprasensible.

I. A veces esas fulguraciones son ciertas analogías entre la Naturaleza y el alma del poeta:

Resurja ya el paisaje...
buscando consonancias para mi ser enfermo (5).

-
- (2) Aurelio Martínez Mutis, *Luz de alba*.
 - (3) José Asunción Silva, *La voz de las cosas*.
 - (4) Idem, *De sobremesa*, p. 235.
 - (5) Guillermo Valencia, *Motivos*, III.

A veces se atribuyen a la Naturaleza las propiedades del ser racional, pero no por una metáfora ni por una figuración humana, como los antiguos. Después de Rousseau se hizo frecuente el ver en la "Naturaleza" la mejor maestra de la vida. Julio Arboleda, con un anacronismo muy fácil de incurrir para los románticos, que aun en los géneros más objetivos dejan un rasgo de su propia personalidad, atribuye a su héroe sus propios sentimientos:

De la Natura admirador, en ella
busca de su conducta el alto ejemplo (6).

2. La selva tiene misteriosas inspiraciones y enseñanzas profundas:

¡Oh!, mira la selva de viejos, altísimos robles,
de do Tequendama (7) levanta su eterno clamor;
clamor que de lejos remeda los roncós redobles
que un genio sacara de algún estupendo atambor.

..... ¡La selva por sí se ha formado;
de un árbol primero, los otros vinieron en pos,
que a aquel primer árbol el germen fecundo fué dado
de miles de robles, de miles de selvas por Dios!

Después de los cabos del ancho y profundo horizonte
vinieron los vientos el alto prodigio a cumplir;
cargados de germen, lo largo corrieron el monte
y el bosque sembraron, donde hoy se les oye gemir (8).

Y la comunicación con esos misterios de la selva producen una fruición vaga y soñadora; algo más que troncos, ramas

(6) *Gonzalo de Oyón*, cuadro VII.

(7) Gran catarata del río Funza, cerca de Bogotá.

(8) J. E. Caro, *La bendición nupcial*, I.

y hojas percibe allí el poeta para experimentar ese sentimiento.

Hay un íntimo gozo y un contento
 en vagar por las selvas primitivas (9),
 o con la luz de perla de la aurora,
 o por la tarde, cuando el sol declina.
 Gime el desierto con su voz augusta;
 entre el cañaveral suena la brisa,
 y se oye lejos el mugido ronco
 del toro, padre de la grey tardía,
 que al redil se recoge lentamente
 a la hora vespertina (10).

Inspirado en un sueño de ternuras lejanas,
 acaricio las flores, me coronó de lianas,
 y los troncos abrazo con profunda emoción;

que después, cuando a solas mi pesar reconcentro,
 busco el premio del monte (11), y en mi espíritu encuentro
 el retoño florido de una dulce ilusión (12).

Y en la brisa que sopla
 con manso ruido en la hojarasca seca,
 oigo tus pasos; creo
 que sigues tú mi fugitiva huella.

.....

Entonces me repite
 tu caro nombre el agua que gota
 en el antro; la fuente
 que pasa murmurando entre malezas.

Oye, dulce bien mío:
 bajo estos altos árboles, la pena

(9) Cf. Byron, *Childe Harold*, canto IV, CLXXVIII:

There is a pleasure in the pathless woods...

(10) José Joaquín Ortiz, *Balboa*.

(11) *Monte*, en América, se usa en el sentido de *selva*.

(12) José Eustasio Rivera, *Tierra de promisión*, I parte, XIV.

que en mi pecho se esconde
no sé en qué vaga aspiración se trueca.

Y es porque el alma mía
siente la voluptuosa somnolencia
de los bosques: aparta
de sí la adusta realidad... ¡y sueña! (13).

3. Y un árbol sólo sugiere ideas y recuerdos :

Resto del bosque inmemorial; testigo
de mil y un casos que la ciencia ignora,
roble imperial de bóveda sonora,
tiende en la plaza su ondulante abrigo.

En rumorosas pláticas consigo
sus muertas hojarascas rememora:
¡cuánta fugaz generación canora
labró colonias en su techo amigo!

Pasaron esos nidos y esas aves;
vinieron otras aves y otros nidos
y otras hojas y cántigas süaves;

y en los gajos, del céfiro mecidos,
vagar parecen con cadencias graves
ecos dolientes de los tiempos idos (14).

Allí tu tronco estremecido cruje
del ábrego al empuje,
que la arena levanta en turbia espira,
y tu copa descuella siempre sola,
¡pabellón que enarbola
el Amor sobre el campo de la Ira! (15).

Con pausados vaivenes refrescando el estío,
la palmera engalana la silente llanura;

(13) Luis María Mora, *Bajo los robles*.

(14) J. J. Casas, *Crónicas de la aldea*, CVIII, *El roble*.

(15) Diego Fallón, *A la palma del desierto*.

y en su lánguido ensueño solitaria murmura
ante el sol moribundo sus querellas al río.

Encendida en el lampo que arrebola el vacío,
presintiendo las sombras, desfallece en la altura;
y sus flecos suspiran un rumor de ternura
cuando vienen las garzas por el cielo sombrío.

Naufragada en la niebla, sobre el turbio paisaje,
la estremecen los besos de la brisa errabunda;
y al morir en sus frondas el lejano celaje,

se abandona al silencio de las noches más bellas,
y en el diáfano azogue de la linfa profunda
aparece cargada de racimos de estrellas (16).

Para Gregorio Gutiérrez González, el humilde maíz es símbolo de algo grande:

¡Qué bello es el maíz! Mas la costumbre
no nos deja admirar su bazaría,
ni agradecer al cielo ese presente
sólo porque lo da todos los días.

El don primero que "con mano larga"
al Nuevo Mundo el Hacedor destina;
el más vistoso pabellón que ondula
de la virgen América en las cimas (17).

4. Rafael Pombo, que es quizás el poeta colombiano que llevó en sí más profundamente grabado el carácter romántico, dice entre los fragmentos de un diario suyo: "... Viendo en 1848 el Salto de Tequendama, uno de mis compañeros tuvo que cogerme de los brazos para que no me precipitara en

(16) J. E. Rivera, ob. cit., III parte, IX.

(17) G. Gutiérrez González, *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquía*, cap. III.

él, porque en mi entusiasmo ese monstruo de las cascadas me tenía fascinado y me atraía irresistiblemente..." (18).

Y es que el agua tuvo siempre un habla reservada a los poetas románticos.

A esa misma cascada, célebre en Colombia, han cantado muchos poetas, y cada cual pone sus propias notas.

..... ¡Adiós! ¿Quién te ha olvidado,
si una vez te miró, si oyó tu estruendo?
—¿Quién va de ti saciado?
¡Oigo hacia atrás y la mirada aún tiendo!
¡Me voy y sigues entre mí cayendo! (19).

Es también natural que *el mar*, el inspirador de los románticos, diga algo a los de una nación que está bañada por dos océanos.

J. E. Caro, alma grande y heroica, tenía extrañas asonancias con el mar aun antes de conocerlo.

¡Mar eterno! ¡Por fin te miro, te oigo, te tengo!
Antes de verte hoy te había ya adivinado;
¡hoy en torno mío tu cerco por fin desenvuelves!
¡Cerco fatal, maravilla en que centro siempre yo hago!
¡Ah, que esta gran maravilla conmigo forma armonía!
¡Yo, proscrito, prófugo, pobre, infeliz, desterrado,
lejos voy a morir del caro techo paterno;
lejos, ¡ay!, de aquellas prendas que amé, que me amaron!
Yo por la tarde así, y en pie de mi nave en la popa,
alzo los ojos—¡miro!—: ¡sólo Dios y el espacio!

(18) *Poesías de Rafael Pombo*, t. I. *Estudio preliminar*, por A. Gómez Restrepo, p. VIII, nota 3. Allí añade este crítico: "Supo ver en todas las cosas algo más de lo que su apariencia exterior revela: una significación honda y simbólica indicadora de la íntima armonía que acerca y enlaza todos los seres [de la creación."

(19) Enrique W. Fernández, *Al Tequendama*.

V. J. J. Ortiz, *Al Tequendama*; Rafael Núñez, *Al Tequendama*; G. Gutiérrez González, *Al salto de Tequendama*; Agripina Montes del Valle, *Al Tequendama*, etc., etc.

Miro al sol que, rojo ya medio hundido en tus aguas,
tiende, rozando tus crespas olas, el último rayo.

Y un pensamiento de luz entonces llena mi mente:
¡Pienso que tú, tan largo, y tan ancho, y tan hondo, y tan vasto,
eres, con toda tu mole, tus playas, tu inmenso horizonte,
sólo una gota de agua que rueda de Dios en la mano! (20).

5. El viento y las brisas tienen también su lenguaje que
entiende el poeta:

El viento, en su follaje entretejido,
con voz ahogada y fúnebre susurra,
como un eco lejano de otro tiempo,
como un vago recuerdo de ventura (21).

Hay una brisa de inefable ruido,
que al bajar de la fértil serranía,
por anunciarme su llegada, envía
gratos perfumes de maizal florido.

Disuelta sobre el llano estremecido,
cual un extraño espíritu me espía;
y aunque mis ojos no la ven, podría
reconocerla entre el palmar mi oído.

Como un suspiro de la selva ausente,
por disipar mis íntimas congojas,
despeinando mi sien besa mi frente;

(20) *Poesías*, l. V. IV: *En alta mar*. A propósito del último verso, cf. Lamartine, *Les Harm. poétiques et religieuses*, l. II, IV: *L'Infini dans les cieux*:

Comme si dans ses mains, que le compas accable,
Il roulait ces soleils comme de grains de sable...

Hugo, *Odes*, l. IV, Ode XVIII: *Jehovah*:

Gloire à Dieu seul! Son nom rayonne en ses ouvrages!
Il porte dans sa main l'univers reuni...

(21) G. Gutiérrez González, ob. cit., cap. I.

y a su blanda caricia femenina
 tiembla de placidez, como las hojas,
 mi ser en la frescura matutina (22).

6. ¿Cuál de los románticos no tuvo un canto para los cielos y sus mundos?

Julio Flórez, en su lenguaje ardiente y brillante, habla con el sol:

¡Eres todo! A tu carro de triunfo nos sujetas
 con tus hebras de oro y tu calor bendito,
 y nos transportas, llenos de unción, por las secretas
 profundidades hondas del piélago infinito:
 ¡panal de luz que arrastras enjambres de planetas! (23).

Un joven poeta actual, en una composición hecha a la edad de diez y seis años, y con la cual obtuvo el primer premio en un concurso poético de Bogotá, canta al “profeta rubio”:

Y lo mismo la pléyade que tiene
 fulgor y movimiento por la gracia
 del sol, que en ella su poder espacia
 con blando imperio, y que en diverso enlace
 la aproxima, y la aleja, y la retiene
 entre la paz de las regiones quietas
 con el mágico influjo que lo hace
 juglar maravilloso de planetas.

.....
 Entonces él bendijo la llegada
 de toda aquella corte perfumada:
 prestó a los lirios una paz divina,
 a los jazmines clásica aureola,
 y dió a las rosas gracia femenina;
 a los claveles de gentil corola
 infundió sensaciones indiscretas,

(22) J. E. Rivera, ob. cit., III parte, XII.

(23) *Fronza Lírica, El Rey Febo.*

un juvenil ardor a la amapola
y un alma conventual a las violetas (24).

Pombo, ya en el sol ve un reflejo del infinito:

..... Y en las mágicas tardes con que el cielo
de mi nativa tierra se engalana;
cuando baña la espléndida sabana
en trémulo y brillante tornasol;
y cual diamante colosal que cierra
el anillo de montes que la mima,
sobre el trono de nieve del Tolima
como el ojo de Dios fulgura el sol... (25).

Pero los momentos más sugestivos para el alma romántica
son cuando la luz empieza a languidecer en el *crepúsculo*.

Luego las negras sombras de los Andes
se irán haciendo cada vez más grandes;
del pueblo oírse lejos el murmullo,
cual voz de un río entre las piedras sorda;
y más lejos el lúgubre lamento
con que en la grey el toro padre muge,
y el chirrido del carro
que de puro repleto se desborda
y atormentado con la carga cruje.
Luego el agudo son de la campana
volará al monte, al valle, a la alquería,
saludando a la Reina Soberana;
luego saldrá la luna difundiendo
sus secretos de gran melancolía;
luego sombra y silencio...,
y después morirá por fin el día (26).

El matutino prisma,
paleta de los cielos,

(24) Angel María Céspedes, *La juventud del sol*, 1908.

(25) *Poesías*, t. I, *En cama*.

(26) J. J. Ortiz, *Ultima luz*.

que al mayor numen del pincel abisma,
 por ser inaccesible a sus anhelos,
 revive menos gayo,
 pero más misterioso,
 en la tarde, del sol en el desmayo
 que despierta el instinto religioso.

De los ecos es hora,
 la hora de los arrullos,
 en que el cosmos, amante, canta o llora
 y se inclinan los tallos y capullos.

La hora de los alados,
 espíritus divinos,
 nunca vistos, mas siempre imaginados,
 cuando flotan los nublos vespertinos.

.....
 Pero la noche avanza
 y todo en paz dormita:
 la onda, el follaje, el canto... La esperanza
 sola, en voz baja, su oración recita (27).

Abramos la celosía
 y desde allí contemplemos.
 Es la hora en que queremos
 morir de melancolía.

Es en esta soledad
 do hablan al alma encantada
 el mundo, en todo su nada,
 Dios, en toda su verdad.

Para el impío no fué
 hecho este cielo imponente:
 aquí, el que tiene alma, siente,
 y el que tiene vista, ve (28).

Paró en las eras la afanosa cuita.
 Todo en la tarde se concentra y ora:
 hora de ausencias sollozantes, hora
 de religiosas almas favorita.

Con largos ecos la señal bendita
 recuerda al corazón que sueña y llora,

(27) R. Núñez, *Véspero*.

(28) R. Pombo, *Poesías*, t. I: *Serenata*.

que lo inmortal en lo terreno mora,
que en nuestro ser la eternidad palpita.

La sombra de los cerros se agiganta,
y una tristeza plácida y divina
sobre el alma y el mundo se levanta.

Símbolo de la tarde que declina,
un tohecillo solitario canta
entre el pencial su endecha vespertina (29).

7. Los románticos cantaron muy fantásticamente a *la luna*; pero, en general, no dejó de inspirar íntimamente a los verdaderos poetas la lumbre que difunde tan amable misterio sobre la tierra.

Gutiérrez González describe el bosque incendiado a la luz de la luna:

Todo queda en silencio. Acaba el día;
todo en redor desolación anuncia:
cual hostia santa (30) que se eleva al cielo
se alza callada la modesta luna.

Troncos tendidos, destrozadas ramas,
y un campo inmenso desolado alumbra,
donde se ven como fantasmas negros
los viejos troncos, centinelas mudos (31).

Para Pombo es la "encantada luna"

Hermana melancólica del alma (32),

(29) J. J. Casas, *Crónicas de aldea*, CLXVII: *La Tarde*.

(30) Cf. Núñez de Arce:

..... La luna, como hostia santa,
lentamente se levanta...

(*El vértigo*.)

(31) G. Gutiérrez González, ob. cit., cap. I.

(32) *Poesías*, t. I: *Paula*.

y se despide triste de ella :

No más te invocaré, cúbrete, ¡oh Luna!,
ara de las ocultas agonías (33).

Pero el poeta colombiano que se hizo inmortal por su canto a la luna fué Diego Fallon, quien sintió, con una emoción enardecida y difundente, el influjo sugestivo del astro. Confieso sinceramente que en ninguna literatura he encontrado una descripción más bella de la aparición y ascenso de la luna, ni estrofas de más ardiente impulso ante los grandes cuadros y las grandes ideas evocadas por los prodigios de su lumbré. Citemos sólo algunas estrofas :

Y yo en tu lumbré difundido, ¡oh Luna!,
vuelo, al través de solitarias breñas,
a los lejanos valles, do en su cuna
de umbrosos bosques y encumbradas peñas,
el lago del Desierto reverbera
adormecido, nítido, sereno,
sus montañas pintando en su ribera
y el lujo de los cielos en su senò.
¡Oh!, y éstas son tus mágicas regiones,
donde la humana voz jamás se escucha,
laberintos de selvas y peñones
en que tu rayo con las sombras lucha;
porque las sombras odian tu mirada;
hijas del Caos, por el mundo errantes,
náufragos restos de la antigua Nada,
que en el mar de la luz vagan flotantes.

.....
A tu mirada suspendido el viento,
ni árbol ni flor en el desierto agita;
no hay en los seres voz ni movimiento;
el corazón del mundo no palpita...

Se acerca el centinela de la Muerte:
¡he aquí el Silencio! Sólo en su presencia

su propia desnudez el alma advierte,
su propia voz escucha la conciencia.

Y pienso aún y con pavor medito
que del silencio la insondable calma
de los sepulcros es tremendo grito
que no oye el cuerpo y estremece el alma... (34).

8. En fin, *el cielo* inmenso, y sobre todo el cielo estre-
llado, ofrece campo abierto a la visión sugerente del *más allá*.

La siguiente descripción del firmamento está introducida
sólo como elemento comparativo; pero quien la lea, puede
fácilmente juzgar si ella pudo componerse sin haber prece-
dido mediata o inmediatamente una meditación admirativa
de la inmensidad de los cielos.

Hay en la noche, caudalosa y zarca,
una vía de soles que la lente
del telescopio escrutador no abarca.

Más allá está el oriente
de otro sistema zodiacal. Más lejos
aún, tiemblan los pálidos reflejos
de otro cielo, otro mundo, otras auroras.
Se escuchan voces de ángel, y se siente
un rumor de mareas vencedoras.
Más allá, en proyecciones de fantasma,
va creciendo el sidéreo protoplasma
de la Creación. Más lejos, en pasmosas
lejanías, perfuman como rosas
de celestes jardines,
rubias, inexpresables nebulosas;
y más arriba aún, en los confines
de lo increado, en donde están las huellas
del gran motor inmóvil, se adivina
el temblor de las últimas estrellas.

Desde que el *Fiat* resonó, camina
su luz, como saeta voladora;
viene en pos de la tierra, baja y baja

al través del espacio, hora tras hora;
mas en lo arcano su fulgor se encierra,
pues la flecha que viaja
no ha llegado a la tierra.

Capitán (34): ¡He aquí el símil de la gloria
de tu nao *Victoria!*:
surcó todos los piélagos un día,
sigue andando... ¡y no llega todavía!

Ni llegará jamás. Cuando volemós
más allá del planeta,
quizá la encontraremos
transformada en cometa,
que el viaje sigue y tu heroísmo lauda;
y tal vez al rasgar la perspectiva,
un himno de oro a tu grandeza escriba
¡con la lírica pluma de su cauda!... (36).

* * *

9. Aunque el mundo animal no presenta, como la naturaleza física, esos horizontes cuyas líneas vagas dejan más libertad a la acción de la fantasía, sin embargo tiene su luz propia y su propia voz suprasensible.

Enrique Alvarez Henao tiene un soneto a la abeja, de rasgos en general tan precisos como los de una descripción clásica; pero en el segundo cuarteto y en el segundo terceto aparece el rasgo romántico inconfundible.

Miniatura del bosque soberano
y consentida del vergel y el viento,
los campos cruza en busca del sustento,
sin perder nunca el colmenar lejano.

De aquí a la cumbre, de la cumbre al llano,
siempre en ágil, continuo movimiento,
va y torna, como lo hace el pensamiento
en la colmena del cerebro humano.

(35) Se dirige a Magallanes, héroe del poema.

(36) A. Martínez Mutis, *La esfera conquistada*, XIV.

Lo que saca del cáliz de las flores
lo conduce a su celda reducida,
y sigue sin descanso sus labores.

sin pensar, ¡ay!, que en su vaivén incierto
lleva la miel para la amarga vida
y el blanco cirio para el pobre muerto (37).

G. Valencia siente una inquietud evocadora al ver destacarse en el cielo azul la bandada de cigüeñas blancas.

A los fulgores de sidérea lumbre,
en el vaivén de su cansado vuelo,
fingen, bajo la cóncava techumbre,
bacantes del azul, ebrias de cielo...

Esas aves me inquietan: en el alma
reconstruyen mis rotas alegrías;
evocan en mi espíritu la calma,
la augusta calma de mejores días,
y restauro del mundo los abriles
que ya no volverán; horas risueñas
en que ligó sus ansias juveniles
al lento crotorar de las cigüeñas...

.....
Todo tiene sus aves: la floresta
de mirlos guarda deliciosos dúos;
el torreón de carcomida testa
oye la carcajada de los buhos;
la gloria tiene al águila bravía;
albo coro de cisnes los Amores;
tienen los montes que la nieve enfría
la estirpe colosal de los condores;
y de lo Viejo, en el borroso escudo
—reliquia del volcado poderío—,
su cuello erige en el espacio mudo
ella, la novia pálida del frío.

La cigüeña es el alma del Pasado;
es la piedad, es el amor ya ido:

mas su velo también está manchado
y el numen del candor envejecido (38).

J. J. Casas, el amigo de las golondrinas, sueña con estas aves, evocadoras, al decir de Shakespeare, de nostalgias celestes.

Se van las tardes del azul verano;
se van con él las raudas golondrinas;
se van las horas del bullicio ufano,
de alegre sol y diáfanas neblinas.

Se van los sueños del amor temprano;
poniente el sol alumbra nuestras ruinas;
no torna el gozo al corazón humano
ni a su alero de ayer las golondrinas.

¡Mustio desmaya cuanto fué risueño!
¿A qué horizonte os dirigís lejano,
veloces aves, ilusión de un sueño?

Os va siguiendo el corazón las huellas:
¡Adiós las tardes del azul verano,
veloces aves, ilusiones bellas! (39).

La sencillez sentimental de Epifanio Mejía da la íntima tristeza de un drama humano a la muerte de la tórtola en su nido.

Joven aún, entre las verdes ramas,
de secas pajas fabricó su nido:
la vió la noche calentar sus huevos,
la vió la aurora acariciar sus hijos.
Batió sus alas y cruzó el espacio;
buscó alimento en los lejanos riscos;
trajo de frutas la garganta llena,
y con arrullos despertó a sus hijos.

(38) G. Valencia, *Cigüeñas blancas*.

(39) J. J. Casas, ob. cit., CLXXI: *Aves y sueños*.

El cazador la contempló dichosa...
 ¡y sin embargo disparó su tiro!
 Ella, la pobre, en su agonía de muerte,
 abrió las alas y cubrió sus hijos.

Toda la noche la pasó gimiendo
 su compañero en el laurel vecino.
 Cuando la aurora apareció en el cielo
 bañó de perlas el hogar ya frío... (40).

Veamos aún otro ejemplo dramático:

Sobre el musgo reseco la serpiente tranquila
 fulge al sol, enroscada como rica diadema,
 y en su escama vibrátil el zafiro se quema,
 la esmeralda se enciende y el topacio rutila.

Tiemblan lampos de nácar en su roja pupila,
 que columbra del buitre la asechanza ^{suprema},
 y regando el reflejo de una pálida gema,
 silbadora y astuta por la grama desfila.

Van sonando sus crótalos en la gruta silente
 donde duerme el monarca de la felpa de raso;
 un momento relumbra la ondulante serpiente,

y cuando ágil avanza y en la sombra se interna,
 al chispear de dos ojos suena horrendo zarpazo
 y un rugido sacude la sagrada caverna (41).

Contemplemos otro drama... simbólico, cuya primera parte
 ya está representada en la realidad.

Sobre el flanco del monte
 meridional, cuya cimera umbría
 parece que interroga al horizonte,
 ensayaba un polluelo
 el plumón de sus alas, para el vuelo

(40) *La Tórtola*.

(41) J. E. Rivera, I parte, XVI.

débiles e inexpertas todavía.
Brisas recién despiertas
llegaban hasta él; por la rosada
inmensidad que se abre en lejanía,
como enorme y sangrienta llamarada,
la aurora en el Oriente aparecía.

Ansiosa de pillaje,
un águila llegó; batió en la roca
el ébano ruidoso del plumaje
e hincó la garra en la inviolada y fina
carne de aquella juventud; inerte
la víctima cayó. La niebla andina
cubrió el horror de la tragedia.

Mudo
pasó el tiempo después; pero la muerte
vencer la sangre juvenil no pudo.
Fué propicia la espera. Aquel polluelo
era un cóndor; en su pupila ardía,
como un gran cofre millonario, el cielo;
blanca gorguera en derredor bordaba
su cuello, cual blasón en que se vía
la estirpe regia, prestigiosa y brava,
y aptos eran sus músculos de bronce
para romper, en la serena altura,
a golpes de ala el huracán.

Entonce
surgió el recuerdo rojo de su oscura
niñez, y del altísimo peñasco
voló. Al pasar, doblaron la cabeza
cien volcanes cubiertos con su casco
de fuego: era un tributo a la grandeza
de aquel emperador.

En la penumbra
indecisa y lejana del otero,
súbitamente al águila columbra,
absorta en devorar tierno cordero
que robara a un pastor; el ala tiende,
cruza como un meteoro el infinito,
y a su enemiga en el festín sorprende
con un radiante y victorioso grito.

Y fué la lid salvaje: el ansia sorda
 que estalla hecha tumulto; la filuda
 garra contra la garra; el pico fuerte,
 el aletazo, la agresión sañuda,
 el encono ancestral que se desborda
 y condena a la fuga y a la muerte.

Rendida al fin entre la niebla muda,
 huyo el águila olímpica..... (42).

§ III

La Patria

Para quien no profesa el socialismo nihilista o el materialismo, la palabra "patria" tiene una significación amplia y profunda y difícil de definir por su complejidad. Difícil de definir cuanto fácil de sentir, existe en todos los pueblos, desde que se fundó una sociedad rudimentaria. Palabra que se aplica primariamente al propio territorio donde se contienen todos los elementos que integran el concepto: éste dice región, raza, familia, costumbres, culto, historia y todos los intereses sociales inmediatos. Es, pues, una palabra de mucha perspectiva e indicadora al propio tiempo de cosas íntimamente ligadas con la personalidad humana, y por ambas razones es lo que podríamos llamar un "contenido" eminentemente romántico. Vimos cómo es tema muy frecuente en los románticos europeos. El lo es también en los colombianos.

Rafael Núñez compuso el que hoy es himno nacional colombiano, en que entre la repetición del coro

(42) A. Martínez Mutis, *La epopeya del cóndor*.

¡Oh gloria inmarcesible!
 ¡Oh júbilo inmortal!
 En surcos de dolores
 el bien germina ya.

despliega líricamente sobre el cuadro del patrio suelo la epopeya que produjo la autonomía nacional y producirá la grandeza fundada en dos principios de alto sentido: "Justicia es libertad", "Deber antes que vida".

Con el amor a la Patria está unida siempre esa idea moral que le da fondo.

¡Bella es mi Patria! Sobre su ancho suelo
 vació Natura las colmadas manos,
 y ni una estrella le negó a su cielo,
 ni un fruto a sus montañas y a sus llanos.

Amala el sol con especial desvelo
 y cortéjanla entrambos océanos...
 ¡Oh, si como es fecunda y rica y bella
 fuera constante y próspera su estrella!

Pero así, tormentosa y vacilante,
 en su agitada y desigual fortuna,
 adoro en ella y la disculpo amante,
 y no la trocaría por ninguna... (43).

J. E. Caro, en quien se realiza lo que dice Fritz Strich: "Der romantische Mensch ist der Wanderer an sich" (44) (el romántico es por su naturaleza el peregrino), escribió una despedida a la Patria hondamente sentida, años antes de ser desterrado, cuando ninguna señal externa le hacía prever los futuros dolores suyos y de su pueblo. Termina con este rasgo de ternura filial:

En un vaso un tierno ramo
 llevo de un naranjo en flor.

(43) R. Pombo, t. I, *Todo por mi Patria*.

(44) *Deutsche Klassik und Romantik, Der Mensch*, p. 80.

¡El perfume de la Patria
aún aspiro en su botón!
El mi huesa con su sombra
cubrirá; y entonces yo
dormiré mi último sueño
de sus hojas al rumor... (45).

Como el territorio es lo que físicamente contiene todo lo que es Patria, *la bandera* es símbolo de ella, y el *escudo* o armas es símbolo de su ideal.

El autor del himno nacional colombiano, en un anhelo patriótico, termina así otra poesía lírica, en que menciona las aves que entran en el escudo de otras naciones:

Colombia ha preferido
el cóndor, que es el ave de más vuelo,
porque acaso soñando ha sentido
que habrá de alzarse hasta el umbral del cielo (46).

Muchos han cantado a la bandera tricolor de Colombia. Citemos sólo dos fragmentos.

..... Yo llego a ti como se llega al ara,
lleno de unción y de piedad sincera.
Veo flotar a los vientos tus colores,
y en el instante en que te miro siento
mi alma y mi cuerpo transformarse en flores
• para que pases tú.

¡Oh si pudiera,
en mi entusiasmo ardiente,
que al principiar en tu loor mi canto
me envolviesen los iris con su manto
o me besara un águila en la frente!
¡No sé si estás afuera
o estás dentro de mi alma!

¡Oh si pudiera,
pabellón de la Patria colombiana
que entre los brazos de tus hijos flota

(45) *Poesías*, l. V, III, *Despedida de la Patria*.

(46) R. Núñez, *Fauna*.

y la gloria no inclina con su peso,
 convertir en estrella cada nota
 y clavar cada estrella con un beso!

¡No sé si estás afuera
 o estás dentro de mi alma!

¡Con qué orgullo
 se ha de caer al pie de tus colores,
 y dejarte la vida en un arrullo,
 y dejarte la sangre como flores!

.....
 ¡No sé si estás afuera
 o estás dentro de mi alma!

¡Cuán hermosa
 has de elevarte en medio del combate,
 salpicada con sangre generosa!

Hoy eres tricolor; tal vez mañana

—bandera colombiana—

"la sangre nuestra te convierta en rosa" (47).

¿No oís? Es cual la voz de gran torrente
 con las aguas de Dios acrecentado,
 que baja de los Andes despeñado,
 raudo, tremendo, asordador, rugiente.

¿No oís más cerca ya? Se une a los ecos
 el ruido de la música guerrera
 que, en alas de los vientos desatado,
 colma el ámbito inmenso de la esfera.

Pero ved más allá cómo se avanza,
 entre un bosque de aceros refulgente
 que del sol a los rayos reverbera,
 del pueblo entre la ola,
 al firmamento azul, enhiesta y sola,
 de nuestra Patria la inmortal bandera.
 Y sube al Capitolio, y los clarines
 sueltan su aguda voz; retumba el trueno
 del cañón en los últimos confines.

¡Oh salve a ti, magnífica y sublime,
 ungida con la sangre de los bravos
 muertos en la pelea!

(47) R. Nieto, *Himno a la bandera*.

¡Oh salve a ti, quemada por el fuego
de las contrarias huestes;
tú, poder, gloria y de la patria idea!

¡Oh! la bandera de la Patria es santa,
flote en las manos que flotare; ora
volviendo vencedora,
entre lluvia de flores,
al son del himno que su gloria canta,
o de la adversa lid acaso vuelva...
¡Oh, de la Patria la bandera es santa!... (48).

§ IV

Las artes

Reuno aquí algunos trozos referentes al arte en su sentido objetivo y, por tanto, como elemento del mundo exterior. Por lo mismo he puesto a este párrafo el título: *Las artes*, correspondiente a ese sentido objetivo. Su sentido subjetivo, es decir, en cuanto significa el concepto del arte que poseen los poetas románticos, tendrá también su lugar más adelante (49), al hablar del mundo interior del poeta. En consecuencia, con este concepto del arte, que veremos entonces, el poeta percibe en las formas del arte la expresión de las ideas, y a ellas va sin pararse en el signo exterior.

¡Oh magia del pincel, noble lenguaje;
cómo me ofrece bulliciosa y viva
las tintas y horizontes del paisaje
—dulce ilusión—la sabia perspectiva!

La pedregosa riba,
vestida allí de juncos y espadañas,
me acaricia el frescor de los raudales,

(48) J. J. Ortiz, *La bandera colombiana*.

(49) Cap. IV, § VI.

y el concierto deleita mis oídos,
que forman con su canto los zagales.

Ora a mis ojos el pincel exhibe
de pobre hogar la sosegada escena:
cayendo el sol, la mesa se apercibe,
hierva el hogar a la modesta cena.

O ya con faz serena,
joven esposa con su prole en torno,
mira a través el piélago imponente
y con los ojos la extensión devora,
por si a lo lejos del esposo ausente
viene por fin la nave pescadora.

El genio es el poder. ¿Quién pensaría
que de piedad, de espanto o de alborozo,
tan copiosa corriente se escondía
de yerto mármol en informe trozo?

Sin canto y sin sollozo,
la estatua en él su cuna y su sepulcro
tiene, y la voz espera del profeta
que le dirá con poderoso acento:
“¡Quebranta la prisión que te sujeta;
toma mi ser, respira con mi aliento!” (50).

Un lírico que ha aprendido el aticismo clásico en su propia fuente escribió ante una ánfora antigua una oda, digna de ser analizada en un estudio comparativo con la oda de Keats, *On a Grecian Urn*. Los dos artistas comprenden y aman con pasión la belleza del arte griego: pero al expresar los sentimientos que les inspira, son decididamente románticos. Keats es más homérico que Mora en su tendencia a describir la escena esculpida en el vaso, pero lo hace con una profusión de colores como no la emplea nunca un poeta griego; Mora es más ático en la pulcritud y sobriedad de la forma; ¡pero con qué idealismo y con qué añoranza tan romántica resucita, no las figuras esculpidas en la obra, sino el medio ambiente de la vida ateniense! En la imposibilidad de hacer ese estudio, citemos sólo algunos fragmentos del colombiano.

(50) J. J. Casas, *Las artes*.

¿En qué arcilla preciosa
 modelaron tu nítido contorno
 que seduce a la mente y a la vista?
 ¿En Hélade, en Etruria se alzó el horno
 do trabajaba tu paciente artista?
 ¿Fué en los tiempos floridos,
 ¡oh vaso inmemorial!, en que la Aurora,
 con su dórico peplo, regia auriga,
 del sol hermana, a la primera hora
 lanzaba desde Oriente su cuadriga?
 Entonces las mujeres,
 en recatado asilo, a su hermosura
 ellas mismas el velo entretejían;
 honraba al joven la palestra dura
 y el arado los héroes conducían.
 En ese tiempo al hombre
 la riente y vivaz naturaleza
 decía dulces y profundas cosas;
 doquier erguía altares la belleza
 y hablaban las doncellas con las diosas... (51).

(He empezado a transcribir queriendo escoger algunas estrofas, pero es imposible escoger; habría que transcribirlas todas, y prefiero truncar en seco, remitiendo al lector a ver toda esa bella composición en que el arte romántico de la poesía compite con el griego del vaso precioso.)

Se ha dicho con exactitud que la escultura, el arte de la forma en las tres dimensiones reales, es el arte innato de los griegos, y que la lírica y la música, artes de las emociones indefinibles y de la ilimitación sentimental, lo son de los románticos. Por eso el romántico tiene un sentido especialmente abierto a *la música*.

El arte vaticina. El genio del artista
 no imita lo creado: se siente creador;
 se lanza al infinito donde lanzó su vista...
 y vuelve hacia la tierra y anuncia una conquista,

(51) Luis María Mora, *A una ánfora antigua*.

cargado con los dones del mundo que soñó.
 Por eso tu ágil flauta despierta el sentimiento
 que duerme entre las fibras de todo corazón...
 Oyéndote parece que oyéramos lejano
 de alguna pena vaga pronóstico infeliz;
 por eso cuando te oigo reprimo el llanto en vano
 que brota de mis ojos, y tímida mi mano
 enjuga mis mejillas y no puedo aplaudir (52).

..... Músico, al escucharte, yo me siento;
 dudo si estoy oyendo tu instrumento
 o escuchando mi propio corazón (53).

..... Ir de esa fiel amiga del espíritu,
 caritativa música, al rumor,
 resucitando antiguos paraísos,
 repadeciendo la íntima pasión.

..... ¡Vuelve a tocar! Que tus preciosas manos
 pulsan discretamente el corazón;
 son manos de mujer y de poeta,
 artistas del cariño y del dolor... (54).

..... ¡Lejos Verdi, Auber, Mozart!

Son vuestros aires muy bellos,
 mas no doy por todos ellos
 el aire de mi lugar.

..... Ningún autor lo escribió;
 mas cuando alguien lo está oyendo,
 el corazón va diciendo:
 "Eso lo compuse yo."

Una melodía incierta,
 íntima, desgarradora,
 compañera del que llora
 y que al dolor nos despierta;
 una risa de placer
 instadora, turbulenta,
 que arrebatada, que impacienta
 con eléctrico poder.

.....

(52) G. Gutiérrez González, *Al señor Aquiles de Malvasi*.

(53) R. Pombo, t. I, *El músico y el poeta*.

(54) Idem, *La música*.

Allí el poder peregrino
del bambuco percibí;
jamás, desde que nací,
me sentí más granadino... (55).

(Oyendo el *Intermezzo* del maestro Calvo):

—¿Lloras?...

—Sí, lloro. Mira
este inmenso dolor que se desgrana
como una lluvia en el marfil del piano.
Ten compasión de mi dolor, hermano,
porque este ritmo entristecido evoca
las caricias ya muertas de su mano
y los besos ya muertos de su boca...
El ritmo va ondulando;
mas de repente en la mitad se trunca;
piano y luna a la vez están llorando.
El la interroga en su lenguaje: —¿Cuándo?;
y ella contesta en sus fulgores: —¡Nunca!... (56).

§ V

El hombre

También ahora hago notar que *el hombre* se considera aquí como parte del mundo exterior. Tema abundantísimo, por ser muy romántico, en la poesía colombiana. Pero hay que limitar mucho los ejemplos por falta de espacio. Lo relativo al amor, que en su sentido objetivo entraría en este lugar, ocupará párrafo aparte.

Fué efecto propio de la idea humana del romanticismo el prestar poca atención a las condiciones accidentales de la

(55) R. Pombo, t. I, *El bambuco*. El *bambuco* es un aire regional, muy popular en tierras de Colombia.

(56) R. Nieto, *Cantos de la noche: Vox clamantis, Intermezzo*,

vida, para poner los ojos en el fondo de la naturaleza del hombre. Ante la idea de la personalidad, profundamente comprendida, presenta más perspectiva artística un niño en cuanto tal, que un rey en cuanto tal.

J. E. Caro, el poeta filósofo, que

la selva entera en un solo árbol vía,
 "y en un mortal la humanidad completa" (57),

interroga al niño que no ha visto aún la luz del día:

¿De dónde vienes? ¿Cómo tu progreso
 maravilloso comenzó? ¿Qué es eso
 que no era ayer y es hoy? ¿Qué eras ayer?
 ¿Qué es empezar? ¡Crepúsculo sin nombre
 en que su débil vista cansa al hombre
 buscando el paso de la nada al ser!

Y J. A. Silva, en un juego infantil, ve toda la lontananza de un futuro humano:

... "Y aserrín,
 aserrán,
 los maderos
 de San Juan
 piden queso,
 piden pan;
 los de Roque,
 alfandoque;
 los de Rique,
 alfeñique;
 los de Trique,
 triquitrán.
 ¡Triqui, triqui, triqui, trán!
 ¡Triqui, triqui, triqui, trán!"

(57) R. Pombo, *A José Eusebio Caro*.

Y en las rodillas firmes y duras de la abuela
 con movimiento rítmico se balancea el niño,
 y entrambos agitados y trémulos están...
 La abuela se sonríe con maternal cariño;
 mas cruza por su espíritu como un temor extraño
 por lo que en lo futuro de angustia y desengaño
 los días ignorados del nieto guardarán...

“Los maderos
 de San Juan
 piden queso,
 piden pan.
 ¡Triqui, triqui, triqui, trán!
 (58).

Antonio Gómez Restrepo consagra a los ojos humanos
 un soneto que, si fuera menos profundo, sería un madrigal:

Ojos hay soñadores y profundos
 que nos abren lejanas perspectivas;
 ojos cuyas miradas pensativas
 nos llevan a otros cielos y otros mundos;

ojos, como el pesar, meditabundos,
 en cuyo fondo gris vagan furtivas
 bandadas de ilusiones fugitivas,
 como en el mar, alciones errabundos.

Ojos hay que las penas embellecen
 y dan el filtro de celeste olvido
 a los que al peso de su cruz fallecen;

ojos tan dulces como el bien que ha sido,
 y que en su etérea vaguedad parecen
 astros salvados del Edén perdido (59).

Véase ahora este contraste entre el cuerpo y el espíritu,
 su más allá, y nótese una vez más cómo trata un romántico
 un tema de la mitología clásica:

(58) *Los maderos de San Juan.*

(59) *Los ojos.*

..... Gigante encadenado,
no se escucha un lamento
de su flanco ulcerado;
ni el escozor del bárbaro tormento
hace latir su pecho acelerado;
su ojo no pestañea;
fúlgida la pupila
con fuego de la idea
parece arder tranquila;
ni trances espasmódicos refleja
en sus venas el trágico semblante,
ni automática queja
de cuerpo sin cesar agonizante
cual fúnebre esquilón oír se deja.
Y si el sudor inunda la poderosa frente,
su mirada, a la vez larga y profunda,
revela la fe altiva del vidente;
si algo su ser quebranta,
no es el dolor, sino la rabia austera,
aquella indignación tres veces santa
de un alma de injusticia prisionera (60).

Y para terminar este párrafo sobre el hombre, veamos este paralelismo romántico que se desarrolla en el siguiente soneto entre los efectos de la ascensión a un alto monte y los efectos de la ancianidad:

Tú, que emprendiste bajo albor temprano
la áspera senda con ardiente brío,
y hora, inclinado y con andar tardío,
rigiendo vas el báculo de anciano;

torpe el sentido y el cabello cano,
no te acobarden; ni en sepulcro frío
contemples con doliente desvarío
de rápido descenso el fin cercano.

Fúlgida luz la vista te oscurece;
argentó tu cabello nieve pura;
cesas de oír, porque el silencio crece;

te encorvas, porque vences la fragura;
anhelas, porque el aire se enrarece:
llegando vas a coronar la altura (61).

§ VI

El amor

La palabra *amor* designa primariamente una pasión del corazón humano, es decir, una afección subjetiva, y, consecuentemente, por tener esa afección subjetiva, una relación esencial con el mundo externo, con un ser que está fuera del sujeto, de ahí que aquella palabra adquiriera un sentido muy amplio para significar las relaciones entre los dos términos, y a veces el objeto mismo del amor. Conforme al fin de este capítulo, recojo aquí algunos ejemplos románticos que consideran al amor en su sentido más bien objetivo. Pero el tema, en general sumamente fecundo en la poesía romántica, entrará también en cada uno de los capítulos siguientes, mirados desde esos diversos puntos de vista.

No estará de sobra el advertir que las cosas existentes, y más las muy complejas, como el amor, tienen una realidad que no se deja agotar en clasificaciones artificiales. Así, estas muestras de poesía, que no fueron compuestas precisamente para que un crítico las incluyera en un encasillado, pueden comprobar el punto de vista en que ahora estamos y también otros de los que después elegimos. Lo mismo de este

(61) M. A. Caro, *Pro senectute*.

que de otros temas no volveremos de ordinario a repetir un fragmento ya presentado, pero sí indicamos de una vez para siempre que cada uno de ellos no tiene un punto de vista exclusivo.

Porque al fondo del alma hierve activa
la aspiración al bien, 'inmenso anhelo
que nos hace entrever desde este limbo
los esplendores de otra vida: el Cielo.
¡Y el Cielo es el amor: una existencia
refundida en dos seres destinados
—con la mente y el alma y la conciencia—
a eternamente amar y ser amados! (62).

Una composición lírico-descriptiva de Gutiérrez González viene a entrañar el mismo sentido:

Juntos tú y yo vinimos a la vida,
llena tú de hermosura y yo de amor;
a ti vencido yo, tú a mí vencida,
nos hallamos por fin juntos los dos.

Y como ruedan mansas, adormidas,
juntas las olas en tranquila mar,
nuestras dos existencias siempre unidas
por el sendero de la vida van.

.....
Son nuestras almas místico rüido
de dos flautas lejanas, cuyo son
en dulcísimo acorde llega unido
de la noche callada entre el rumor;
cual dos suspiros que al nacer se unieron
en un beso castísimo de amor;
como el grato perfume que esparcieron
flores distantes y la brisa unió (63).

(62) R. Núñez, *Heloisa*.

(63) Cf. Lamartine: *Jocelyn*, 1 août 1800 (1836):

..... Un en deux, toi le tronc; moi le tendre rameau;
Toi la voix, moi le son; toi la source, et moi l'eau!

¡Cuánta ternura en tu semblante miro!
 ¡Que me miren tus ojos siempre así!
 Nunca tu pecho exhale ni un suspiro,
 y esto me basta para ser feliz.
 ¡Que en el sepulcro nuestros cuerpos moren
 bajo una misma lápida los dos!
 ¡Mas mi muerte jamás tus ojos lloren,
 ni en la muerte tus ojos cierre yo! (64).

Médit. poét., VIII, Souvenir (1820):

..... Comme deux rayons de l'aurore,
 Comme deux soupirs confondus,
 Nos deux ames ne forment plus
 Qu'une âme...

Bécquer, *Rima XXIV*:

..... Dos notas que del laúd
 a un tiempo la mano arranca,
 y en el espacio se encuentran
 y armoniosas se abrazan;
 dos olas que vienen juntas
 a morir sobre una playa,
 y que al romper se coronan
 con un penacho de plata;
 Dos ideas que al par brotan,
 dos besos que a un tiempo estallan,
 dos ecos que se confunden...
 Eso son nuestras dos almas.

R. Núñez, *A Soledad R. de Núñez* (escrito después de 1875):

..... Cual acorde que forman dos sonidos,
 cual de un jazmín los pétalos gemelos...

De viaje:

..... Porque son de un acorde dos sonidos,
 y dos pupilas de la misma faz.

La composición de Gutiérrez González, citada en el texto, se titula *A Julia*, y fué escrita en 1850.

(64) *A Julia*.

Gutiérrez González y Pombo son dos poetas de muy diverso timbre lírico, pero tienen alguna semejanza en su extremada sensibilidad amorosa.

El corazón.—Escribe, pues. Los ojos sólo gustan cuando de fuego sus miradas dan;
son alambres eléctricos los tuyos
que llegando hasta mí me hacen temblar.

La boca nada vale si no encierra
lo que encerrado entre la tuya está:
una sonrisa que de amor es prenda
y en tu labio al nacer me hace temblar.

Los cabellos, ¿qué son si no los vemos
mecerse a nuestro aliento desigual?...
Quiero los tuyos contemplar de lejos...
No los quiero tocar. ¡Me harían temblar! (65).

De tus pupilas de árabe atraído
bajo el imperio irresistible ardiente,
tal vez me fascinaba una serpiente
o era el cielo entreabierto para mí.
Mas allí pensé ver de mi destino
la estrella, y voy, como el destino, ciego,
a arderme en esa atmósfera de fuego
y abandonarme delirante a ti.

Domíname si puedes; haz que crea
que la pasión de la mujer no es vana;
muéstrate de mi suerte soberana;
mi Dios, mi todo, mi universo sé.
Despliega en la región del infinito
de la existencia el horizonte estrecho;
dale a mi yermo y desolado pecho
las eléctricas alas de tu fe.

¡Amar! ¿Sabes lo que es, amiga mía?...
Una doble existencia, una borrasca
de deleites y lágrimas sin nombre,
que un dios, un ser más que hombre hace del hombre,
con su infortunio mismo y su dolor;

(65) G. Gutiérrez González, *En un álbum: La cabeza, el corazón y la mano*.

es como el huracán para las águilas;
cual la cascada audaz para el torrente:
que alas tiene también el alma ardiente
y el corazón magnífico furor (66).

Este último poeta hace revivir el recuerdo con gran intensidad y pureza:

Bien pueden su hojarasca, y polvo y hielo
acumular los años sobre ti.
Mi corazón sacude el turbio velo,
y siempre te hallo, ¡oh dádiva del cielo!,
fresca y radiante en mí.

Porque a mí te envió El, y yo he guardado
tu mejor luz en ánfora inmortal;
porque a cosas de Dios morir no es dado,
y eres tú claro espíritu encerrado
en diáfano cristal.

No hay flor cuyo matiz no degenera
al pasajero sol que la esmaltó.
Tan sólo propia luz firmeza espere:
la perla de la mar se opaca y muere;
la de los cielos, no.

Nuestra querida estrella, leve gasa
o negro temporal veló tal vez;
mas, ¿qué a ella el furor que el golfo arrasa?
Parece cada nubarrón que pasa
doblar su brillantez.

.....
Así, vuelta la espalda a lo presente,
que sin el ser por quien vivir sentí
es noria vil, bullicio impertinente,
torno a buscar mi sol, mi cara fuente,
mi cielo, urna de ti.

Voy para atrás, pisada por pisada,
recogiendo el rumor de nuestros pies,
repensando en silencio, una mirada,
un toque, un gesto..., tanto que fué nada
y que un diamante hoy es.

Hora, hora mismo, en alta noche oscura,
mi aurora boreal, surges aquí.

Hay esplendor, hay brisa de hermosura:
alzo a ver, y hallo tu mirada pura
vertiendo tu alma en mí.

.....
¡Ah!, cuando osen a ti dardos y afrentas;
cuando te odies tú misma en tu dolor;
cuando apagada y lóbrega te sientas,
abre mi corazón: allí te ostentas
en todo tu esplendor... (67).

Con esto doy fin a este segundo capítulo, y me atrevo a esperar que él ha llegado adonde se dirigía: a hacer ver ese más allá inevitable en la poesía romántica, en que el mundo exterior aparece no sólo con sus colores y sus contornos, sino también con su sentido invisible, con su alusión a la vida espiritual del poeta. Esto es lo mismo que decir que el romántico ve más con el alma que con los ojos y que cuando los ojos no pueden ver más, la visión sigue espaciéndose aún por sobre los lindes de la forma.

(67) *¡Siempre!*

CAPÍTULO III

La proyección del alma sobre el mundo visible

CAPÍTULO III

La proyección del alma sobre el mundo visible

A veces ese *más allá* que ve el romántico en el mundo visible es algo tan intensamente personal, que se puede considerar como una proyección del mundo psicológico del poeta sobre el mundo exterior.

Aunque todos los cuatro capítulos de esta segunda sección prueban el principio formulado en el capítulo primero (§ II, I, 4) de la segunda parte, a saber, que la obra artística no representa los objetos en sí mismos, sino la percepción interior (“la vida o verdad psicológica”, diremos) del artista, el presente capítulo da luz especial para la comprensión de ese principio. Y es que en la poesía romántica nos encontramos frecuentemente con ciertos pasajes en que la visión de lo exterior está tan embebida en elementos psicológicos, que luego se echa de ver que la obra artística no representa directamente el objeto, sino *el objeto como está en el alma del artista*, es decir, el mismo acto vital, la vida interna del poeta.

No me propongo discutir aquí qué clase de verdad tiene este género y esta fase de la poesía romántica, ni quiero probar ahora que ese género especial de poesía, que creó una forma nueva en el arte, responde a una necesidad psicoló-

gica de las generaciones y de los individuos en que la espiritualidad de la vida interior y la reflexión subjetiva han llegado a tan alto grado, que—por una paradoja psíquica—se actúan sin reflexión y se funden a los actos espontáneos sensibles y aun sensitivos. Tal discusión nos llevaría demasiado lejos, y, además, juzgo que los ejemplos presentados no se tendrán por muestras ridículas de literatura extravagante ni por expresión de vanas fantasmagorías.

§ I

La naturaleza

La naturaleza, sobre todo en los aspectos sugestivos de sus paisajes, suscita en el alma ese fenómeno singular.

Empecemos por un ejemplo sencillo en que se insinúa claramente el caso.

Hay en Judea un mar, que la Escritura
ha llamado Mar Muerto:

sus aguas, saturadas de amargura,
cual ningún otro mar, no dan asilo
al inocente pez, ni al cocodrilo.

Son un hondo desierto,
y el huracán apenas las remueve,
porque es para ellas demasiado leve.

Al fondo de ese mar yacen Gomorra,
Sodoma, Zeboín, Adam y Bala,
como en inmensa sepulcral mazmorra.
Ninguna nave allí su quilla cala,
y el triste peregrino

que se acerca a su orilla pavorosa,
lanza un grito de horror, y su camino
desanda con carrera presurosa.

¡Ay, ese mar soy yo! Mis ilusiones
y mis placeres son esas ciudades
que en su justicia Dios volvió carbones,
en pena de sus muchas liviandades.

Ninguna idea por mi mente cruza,
pues todas las rehusa;
ni al bien ni al mal doy en mi ser sustento,
y ni aun el vendaval de las pasiones
turba este inexorable abatimiento (1).

Alguien, al terminar de leerla, tendría ésta por una pequeña pieza lírica, divisible en dos partes lógicas: una comparación tomada de un objeto externo y una aplicación de la misma. Sin embargo, en su producción no están tan dislocadas; brotaron al tiempo, fundidas íntimamente en el alma de un poeta reflexivo y sombrío, que se concentraba por temporadas en una meditación lóbrega sobre el misterio de la vida y el misterio de sí mismo, las pasiones vehementes, las decepciones, la amargura... y la esfinge de la conciencia. Allá en su retiro sintió la desolación que se posa sobre las aguas muertas del Asfaltites, y al superponer esas dos visiones sintió su identidad. "¡Ay, ese mar soy yo!"

En la siguiente composición se realiza el mismo proceso interior. Después de seguir con atención el desarrollo de la idea, obsérvese cómo los dos últimos versos de la última estrofa hacen la impresión del golpe del aparato en el momento de volver a aparecer la proyección que se expuso en las primeras estrofas.

Repíte mis pasos, sonoros y lentos,
del templo olvidado la nave sombría,
y místicas notas o tristes lamentos,
al dar en las grietas, remedan los vientos,
los vientos que soplan de la serranía.

Doquiera del tiempo los ímpetus rudos
se ven en las torres de tosco granito;
la araña su tela tejió en los escudos,

(1) R. Núñez, *El Mar Muerto*.

y adentro revuelan murciélagos mudos
 y da la lechuza su tétrico grito...
 ¡Ay!, todos llevamos un templo arruinado
 allá en lo profundo del alma escondido,
 que guarda las sombras que envuelve el pasado,
 a veces abierto y a veces cerrado
 con llaves que sólo conoce el olvido.

Un templo que abren con mano inclemente
 las fechas aciagas, las lánguidas notas,
 los suaves perfumes, la queja doliente,
 los vagos paisajes que llevan la mente
 a las solitarias regiones ignotas.

.....
 Así, cuando en medio del goce mundano
 el rostro se nubla de sombra cubierto
 y el llanto los ojos contienen en vano,
 ¡ay, es que al impulso de incógnita mano
 crujieron las puertas y el templo está abierto! (2).

Véase análogamente la fusión de elementos del mundo exterior y del estado de alma del poeta que avanza en el barco hacia el destierro y se separa "de aquellas prendas que amó, que le amaron". Luego viene la noche, y en el alma del poeta se confunden sus propios sentimientos con la visión de la patria lejana y con la visión del mar que oye y mira.

Luego, cuando en hosca noche, al son de la lluvia
 poco a poco me voy durmiendo, en mi patria pensando,
 sueño correr en el campo en que niño corrí tantas veces,
 ver a mi madre que llora a su hijo, lanzarme a sus brazos...

¡Y oigo junto entonces bramar tu voz incesante!
 ¡Oigo bramar tu voz, de muerte vago presagio!...
 ¡Oigo las lonas que crujen, siento el barco que vuela!
 Dejo entonces mis dulces sueños y a morir me preparo.

¡Oh, morir en el mar! ¡Morir terrible y solemne
 digno del hombre! ¡Por tumba el abismo, el cielo por palio!

(2) D. Uribe, *El templo arruinado*.

¡Nadie que sepa dónde nuestro cadáver se halla!
¡Que echa encima el mar sus olas y el tiempo sus años! (3).

Actualmente, uno de los poetas jóvenes de Colombia, J. E. Rivera, ya varias veces citado, da expresión en sus sonetos con mucha frecuencia a esta sensación romántica que hemos llamado proyección del alma sobre el mundo. El empezó su carrera literaria llevado de un amor ferviente por la ubérrima naturaleza de su tierra, componiendo cuadros cálidos, pero de un fuerte carácter objetivo; luego ese amor le ha ido acercando más y más a su objeto, o, por mejor decir, el objeto se le ha ido entrando más y más en el alma de manera que en algunas composiciones no se pueden distinguir los dos términos.

Dejando en la resaca mi barqueta,
bajo los platanales me extravía,
y, echado en el silencio del sombrío,
mi ser se aclara como el agua quieta.

Perfumo mis nostalgias de poeta
en el sagrado ambiente del plantío;
recojo ensueños, y al tornar al río,
queda vertiendo lágrimas la grieta.

Con el alma impregnada de poleo,
oigo gemir la triste chilacoa;
humilde y solo en el playón me veo,
y ya cuando al crepúsculo me embarco,
por donde va pasando mi canoa
florece en las estrellas en el charco (4).

Sintiendo que en mi espíritu doliente
la ternura romántica germina,
voy a besar la estrella vespertina
sobre el agua ilusoria de la fuente.

Mas cuando hacia el fulgor cerulescente
mi labio melancólico se inclina,

(3) J. F. Caro, l. VI, IV, *En alta mar*.

(4) *Tierra de promisión*, III parte, XV.

oigo como una voz ultradivina
de alguien que me celara en el ambiente.

Y al pensar que tu espíritu me asiste,
torno los ojos a la pampa triste.
¡Nadie!... Sólo el crepúsculo de rosa.

Mas ¡ay!, que entre la tímida vislumbre,
inclinada hacia mí con pesadumbre,
suspira una palmera temblorosa (5).

Cuando apagan los montes su arrebol de verano
desfallece mi alma con la luz vespertina;
y al mugir de los toros en la loma vecina
me contagia sus viejas pesadumbres el llano.

..... El paisaje se esfuma,
y en mi ser y en los campos va cayendo la bruma:
sobre el cerro columbro de una hoguera el fanal,
y al sentir que algo inmenso y angustioso me llena,
lanzo un grito... Y entonces, compartiendo mi pena,
se remonta una garza del borroso juncal (6).

Un último ejemplo acabará de mostrar esa manera de ver la naturaleza a través de la imagen transparente de la visión interior y que hace vea el hombre allá afuera lo que él lleva "en su pensamiento". No importa que el artista no lo presente en sí mismo, sino en su héroe: la vida que el artista da a sus obras es la que lleva dentro de sí mismo.

Magallanes está próximo al momento culminante de su inmortal expedición. Por la tarde ha llegado enfrente al punto donde cree que se encuentra el estrecho presentido, el paso entre los dos Océanos.

Huyendo de las dunas y el bajío
han salido las naves mar afuera.
Bajo el ébano umbrío
y puro ha entrado ya la primavera.

(5) *Tierra de promisión*, III parte, XXI.

(6) *Ibíd.*, IV.

Es alta noche, Reina
la paz. Algún pez de oro finge un trazo
de luz. El aletazo
de la brisa despeina
la pleamar.

Magallanes, a esa hora
sobre el puente medita,
y el astrolabio la quietud perfora
y la sombra infinita.
Dos simas hay delante
que él interroga atento:
una está en el Atlante;
otra, en su pensamiento.
Tal vez tremenda duda
el corazón le inquieta,
pues su mano febril, crispada y ruda,
los cordajes aprieta.

Y sueña:

Un monstruo de cabeza extraña
como un pulpo, de cuerpo enflaquecido
de esqueleto, con rígida guadaña
de hielo entre las manos, y vestido
con mortaja de brillos espectrales,
sus perfiles dibuja en lejanía:

Es el guardián del Polo
que al hombre desafía
con sus puños brutales,
desde la misteriosa
barrera, tumba colosal del día
donde el pie no llegó de los mortales.

Y una visión macabra se presenta:
Bajo un blandón de lumbre cenicienta,
los leños encallados
entre inmóviles riscos erizados;
riéndose con burlones desvaríos
quedó toda la gente en los navíos;

un clamor de abandono y desconsuelo
 cuajado entre los tímpanos de hielo;
 el *día de difuntos*
 con bronce de silencios cejijuntos;
 carnívoros que rondan los desiertos
 y les sacan los ojos a los muertos,
 y les roen los cuerpos entumidos
 con lamentables lúgubres aullidos.
 Soledades sin término dominan,
 soledades sin fin. La escuadra inerte
 en la insondable soledad se advierte;
 y las naves inmóviles caminan
 con rumbo a las riberas de la Muerte.

.....

Un pavor no sentido
 por él jamás lo acosa
 y oprime con un peso de montaña...
 ¡Y tiembla! Es que está solo
 en las fauces del Polo,
 como insecto cogido
 entre la telaraña
 de lo desconocido.

.....

Algo entonces pasó por la penumbra
 cual venido de ignota lontananza,
 y un sol de amor que en su recuerdo alumbra
 calienta entre las sombras la esperanza.

El espectro maligno
 se aleja; huyen los hielos.
 Brilla la Cruz Austral sobre el Atlante
 y le muestra en los cielos
 la sentencia de luz: "Por este signo
 vencerás; ve adelante.
 Yo la brújula soy del navegante" (7).

.....

(7) A. Martínez Mutis, *La esfera conquistada*, IX.

§ II

El arte

Es natural que estos singulares efectos ópticos, ocasionados por la convergencia de los rayos luminosos procedentes de dos focos diversos, tengan lugar más frecuentemente en la contemplación de la naturaleza física con sus ilimitadas perspectivas que en otros objetos más definidos y más próximos. Pero también en éstos se dan por diversas maneras.

Un cantor de la naturaleza declara la índole de su inspiración en un símbolo que no es sino la imagen formada por los dos focos:

Soy un grávido río, y a la luz meridiana
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;
y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje
se oye la voz solemne de la selva lejana.

Flota el sol entre el nimbo de mi espuma liviana;
y peinando en los vientos el sonoro plumaje,
en las tardes un águila, triunfadora y salvaje,
vuela sobre mis tumbos encendidos en grana.

Turbio de pesadumbre y anchuroso y profundo,
al pasar ante el monte que en las nubes descuella
con mi triunfo espumante sus contornos inundo;

y después, remansado bajo plácidas frondas,
purifico mis aguas esperando una estrella
que vendrá de los cielos a bogar en mis ondas (8).

El trozo siguiente representa, por decirlo así, el retrato instantáneo del fenómeno, tomado en el momento de la producción artística. La producción artística, de suyo, no es más que un caso especial de proyección interior sobre el mundo externo, en que la materia, el lienzo, el mármol,

(8) J. E. Rivera, ob. cit.: *Prólogo*.

sirve como de pantalla para interceptar el haz luminoso portador de la imagen que viene de dentro. Pero este caso romántico se da en todo arte verdadero. Lo más romántico del ejemplo que citamos es la reflexión del poeta que sorprende al artista en el momento de enviar hacia el exterior la imagen que él lleva en su mente.

En pobre estancia, de su lienzo al frente,
que en toscos leños sin color reposa,
ved al artista: en su mirada ardiente,
pronta a brotar, la inspiración rebosa;
la alta frente hermosa,
doblada al genio, sobre el pecho inclina;
de un lado al otro vacilante viene
y oprime entre las manos la paleta
en que del iris descompuesta tiene
la varia luz cual por dogal sujeta.

Ya en el espacio que encontró desierto
la línea apunta que temblando ensaya,
como en el mar, de brumas descubierto,
vago contorno de remota playa;
o lánguida desmaya,
o crece y gira, la ignorada senda
siguiendo fácil do el pintor la guía,
nuevo Moisés; de límites oscuros
ya se destacan con albor del día
de hermosa virgen los contornos puros.

Con luz de aurora las facciones tiñe,
su propia vida difundiendo en ellas,
y ya la curva de las sienes ciñe
con luminoso círculo de estrellas.

Del padecer las huellas
pone en sus ojos; la entreabierta boca,
que ya amorosa se conmueve y ruega,
en tintas baña de rosal temprano;
y el manto ondoso que en redor despliega
es un jirón de cielo en el verano.

Con la pureza virginal contrasta
de la doncella la serpiente hirsuta,
en cuya boca, al peso que la aplasta,
vese sangrienta la vedada fruta.

Sus cánticos tributa,
volando en torno, alada muchedumbre,
de cuya voz a la cadencia grata
y desplegando la azulada veste,
parece que del lienzo se desata
y sube a Dios la aparición celeste,
¡la hermosa aparición! Calla el artista;
le rinde el entusiasmo y le enajena,
y al cuadro alzando la asombrada vista,
su propio genio de estupor le llena.

¡Oh! ¿Quién la muda escena
podrá contar? En éxtasis Murillo,
el alma entre deliquios indecisa,
duda ante el cuadro que formó, de hinojos,
si él dió a los labios tan gentil sonrisa,
tanta expresión a los amables ojos (9).

§ III

El hombre

Como indicábamos antes, el artista comunica a sus obras la vida que lleva en sí mismo. Esto se realiza especialmente en los personajes creados por él y en los que pone condiciones vitales que a veces no son sino la imagen de sí propio. Toda la vida que él infunde en sus hijos de genio está de una u otra manera viva en su propia alma. Aun las cualidades buenas o malas que, sin poseerlas él en la vida moral, imprime en los seres que en sus obras crea y echa a andar por el mundo, participan de su vida, porque la reflexión creadora del artista es toda vida y actuación vital. Pero esa transfusión de vida se realiza especialmente cuando en la obra de arte aparece *la manera como* los personajes *actúan sus facultades psicológicas*. Si el artista crea tipos que usan de la inteligencia, de la fantasía, de la sensibilidad, de la libertad moral en

(9) J. J. Casas, *Las artes*.

una u otra forma, es evidente que él tiene sensibilidad, imaginación, inteligencia, libertad moral y que en el acto de producir su obra o las ha ejercitado realmente o ha reflejado la manera de su ejercicio. Este principio—que da materia bastante para un libro en que se pruebe él y por él la existencia del espíritu—aparece en los ejemplos presentados aquí al mostrar cómo los personajes artísticos que realizan la proyección de su mundo interior sobre el exterior suponen que el artista posee esa misma cualidad.

Un ejemplo sencillo e infantil:

Junto de la cuna aún no está encendida
la lámpara tibia que alegra y reposa,
y se filtra opaca, por entre cortinas,
de la tarde triste la luz azulosa.

Los niños cansados suspenden sus juegos;
de la calle vienen extraños ruidos;
en esos momentos, en todos los cuartos
se van despertando los duendes dormidos.

La sombra que sube por los cortinajes,
para los hermosos oyentes pueriles,
se puebla y se llena con los personajes
de los tenebrosos cuentos infantiles.

Flota en ella el pobre Rin Rin Renacuajo,
corre y huye el triste Ratoncito Pérez,
y la entenebrece la forma del trágico
Barba Azul, que mata sus siete mujeres.

En esas distancias enormes e ignotas,
que por los rincones oscuros suscita,
andan por los prados el Gato con Botas
y el lobo que marcha con Caperucita.

Y, ágil caballero, cruzando la selva
do vibra el ladrido fúnebre de un gozque,
a escape tendido va el Príncipe Rubio
a ver a la Hermosa Durmiente del Bosque.

.....
.....

Del infantil grupo se levanta leve,
argentada y pura una vocecilla,

que comienza: "Entonces se fueron al baile
y dejaron sola a Cenicientilla;

se quedó la pobre triste en la cocina,
de llanto, de penas nublados los ojos,
mirando los juegos extraños que hacían
en las sombras negras los carbones rojos...

.....
Con atento oído las niñas escuchan;
las muñecas duermen en la blanca alfombra,
medio abandonadas, y en el aposento
la luz disminuye, se aumenta la sombra.
¡Fantásticos cuentos de duendes y hadas,
llenos de paisajes y de sugestionés,
que abris a lo lejos amplias perspectivas
a las infantiles imaginaciones!... (10).

Presentemos otro caso, también sencillo, de lo que podríamos llamar proyección directa, la propia del poeta, suscitada por la acción de otro ser humano. La última estrofa de este soneto ofrece el propio sentimiento, comunicándose al cielo estrellado:

Calló el mancebo, y con la faz helada
por la brisa nocturna, tristemente
llegóse al banco, mudo confidente
que gozó el dulce peso de la amada.

Absorto le seguí con la mirada
a través de las hojas; de repente,
postróse de rodillas y, doliente,
de su boca brotó una carcajada.

Yo, respetar queriendo sus querellas,
por las calles del parque medio oscuras
torné, siguiendo mis recientes huellas.

Alcé los ojos y ¡radiantes, puras,
me pareció que todas las estrellas
lloraban de dolor en las alturas! (11).

(10) J. A. Silva, *Crepúsculo*.

(11) J. Flórez, *Fronda lírica*, *Marta*, XXII.

El siguiente ejemplo es una proyección sugerida. El poeta canta en una oda el pasado glorioso de España y luego presenta a la misma recordando su pasado glorioso de esta suerte:

Eres como el tostado marinero
—rey de la azul inmensidad un día—,
cuyo barco—entre todos el primero—
despedazó la tempestad bravía;
y la madeja de su gloria hilando,
ya con la pena y el recuerdo a solas,
de pie en la playa se quedó escuchando
la orquestación eterna de las olas (12).

Finalmente, he aquí un ejemplo en que, por fuerza de esa visión interna, un poeta ve pasar el influjo de las cualidades morales a la materia bruta. Jesús, a la luz de la luna, recorre un campo de batalla cubierto de heridos...:

Mas cuando el Nazareno se aproxima
y con su mano los aceros toca,
así como florecen los zarzales
y se ablanda la entraña de la roca,
las duras bayonetas, suavizando
su fiero filo destructor, se humillan,
y como juncos débiles, temblando,
bajo el destello de la luna brillan.

El bronce se conmueve; los cañones,
tocados por la gracia del Ensueño,
como dóciles canes afligidos
que aguardan la caricia de su dueño,
ante los pies del Redentor, medrosos
se tienden palpitantes y rendidos,
cual si olvidar quisieran pesarosos
el eco aterrador de sus rugidos.

(12) A. Martínez Mutis, *A España*.

Todo, todo se anima y se enternece
 al paso de Jesús; bajo su planta
 la tierra conmovida se estremece,
 la flor perfuma y el arroyo canta... (13).

§ IV

El amor

También en este capítulo tiene su puesto la pasión central del alma romántica; aquí en un aspecto intermedio, entre el mundo interior y el exterior, según el presente punto de vista.

Pasión singularmente fecunda que palpita en el alma aun antes de encontrar su objeto. El hecho psicológico admite una explicación sencilla, que no tiene que ver con el axioma filosófico “Nihil volitum quin praecognitum”—que en romance se podría traducir por el axioma popular no menos profundo: “Lo que ojos no ven, corazón no quiebra”—. Ocurrencia fué de los románticos dar expresión a esos vagos, pero reales anhelos del amor. Pero ahora sólo quiero traer un ejemplo de este caso que produce un espejismo al exterior.

Para ti, para ti, desconocida,
 a quien evoco en mi dolor a solas,
 he arrancado estos versos de mi vida
 que nacieron en mi alma entristecida
 como en la tapia gris las amapolas.

—¿Versos?...

—Sí, versos... o jazmines... Eso
 que nada vale, que se arroja al río;
 hojas que caen a impulso de su peso;
 llanto del niño que demanda un beso;
 voz del anciano a quien maltrata el frío.

Los versos nacen sin pensarlo: Un día
 siente uno dentro que se agita un ave,

y el corazón que la llamaba *mía*,
 la ve cruzar la bóveda sombría.
 ¿A reposar o a perecer?... ¿Quién sabe?
 ¿Qué tarde tan serena y luminosa!
 ¿Cómo brilla a lo lejos la colina
 bajo una tenue claridad de rosa!
 ¿Cómo al pensar en ti me observa ansiosa
 de un almendro una oscura golondrina!
 ¿Cuánta piedad en derredor!... Ninguna
 voz que perturbe el otoñal sosiego;
 mas en el alma del paisaje hay una
 voz de mujer que canta ante una cuna
 y hay en la tarde que se extingue un ruego.

.....
 Nunca mis ojos te verán, oh estrella,
 que se mira brillar y no se alcanza;
 quizá al ver mi fraternal querella,
 preguntarás también: ¿Quién será ella? (14).
 y hundirás un puñal en mi esperanza (15).

He aquí otro ejemplo de proyección que guarda hasta la metáfora de la misma:

(14) J. E. Caro, en el borrador de una composición inconclusa, de idéntica idea, que citaremos en el capítulo IV, § III, había añadido y suprimido luego una tercera parte, cuya última estrofa era ésta:

Y doquiera llegó su canto alado,
 y hoy, en él al pensar cada mujer,
 entre dudosa y vana se pregunta:
 “¿Si acaso yo la hermosa Huri seré?”

(*Poesías*, l. VI, XVII, *La Huri* (1838?), nota (1), p. 133.

Los pasajes de ambos poetas recuerdan el fin del soneto de Félix Arvers (1806-1850):

A l'austère devoir pieusement fidèle,
 Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle:
 “Quelle est donc cette femme?” Et ne comprendra pas.

(*Sonnet*.)

(15) R. Nieto, *Cantos de la noche, Ecos del camino, A una desconocida*.

Nuestra es la culpa a veces, que en la mente
 una lámpara mágica llevamos;
 sobre cualquier mujer la reflejamos,
 y decimos absortos: ¡*Esta es!*
 Cual los colores en la luz, ese ángel
 existe en su creyente; está en los ojos,
 y adoramos quizá, puestos de hinojos,
 a quien hollar debieron nuestros pies (16).

Y ¿no participa de la misma naturaleza introexterior el siguiente nocturno?:

Esta noche,
 solo; el alma
 llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
 separado de ti misma por el tiempo, por la tumba y la distancia,
 por el infinito negro
 donde nuestra voz no alcanza,
 mudo y solo
 por la senda caminaba...
 Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
 a la luna pálida,
 y el chirrido
 de las ranas...
 Sentí frío. Era el frío que tenían en tu alcoba
 tus mejillas, y tus sienes, y tus manos adoradas,
 entre las blancuras níveas
 de las mortuorias sábanas.
 Era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte,
 era el frío de la nada.
 Y mi sombra,
 por los rayos de la luna proyectada,
 iba sola,
 iba sola,
 iba sola por la estepa solitaria;
 y tu sombra esbelta y ágil,
 fina y lánguida,

ni tornaron las auras de ese mar plañidero
a dormir en los rizados de sus cándidas velas.
Y en la playa arenosa, sobre el húmedo suelo,
siempre ven los fulgores moribundos del día
una lánguida joven agitar su pañuelo,
con los ojos clavados en la azul lejanía... (19).

§ V

El infinito

Terminemos este capítulo viendo cómo la misteriosa proyección romántica se enfoca también hacia el infinito.

Ante la barrera de los Andes y en el páramo que se cubre de sombras vespertinas siente nostalgia de lo inmenso el viajero, el viajero de la vida.

Ya se ennegrece el pajonal. Austera
viene la noche indiana.
Un ansia de infinito se apodera
de mí. ¡Cómo quisiera
abandonar mi tolda de beduino,
comprar tiquete en la estación cercana,
e irme al final destino
en un vagón del negro trasandino,
cuyo aliento es el humo del Nirvana! (20).

Y en la misma hora se abren las alas de las tristezas y de las ansias infinitas:

De pie, sobre la cúpula del farallón lejano,
mi espíritu con toda la inmensidad confina;
y abriendo al infinito su clámide argentina,
la inspiración se tiende sobre la luz del llano.

(19) A. M. Céspedes, *Lejanía*.

(20) A. Martínez Mutis, *Mármol, En la puna*.

Y avanza, y a los giros del vuelo soberano,
del horizonte surgen en serie paulatina
palmeras y vacadas, el río, la colina,
y sigue ante mis ojos creciendo el meridiano.

¡Todo lo vi! Y entonces el pensamiento mío
estrecha halló la sombra y el ámbito sombrío.
Mas en el propio instante que mi rebelde anhelo
soñó violar los soles silentes de otro mundo,
desde la pampa intermina vino un viento iracundo
y elevó con gran ruido mis dos alas al cielo (21).

En la estrellada noche de vibración tranquila
descorre ante mis ojos sus velos el arcano,
y al giro de los orbes en el cenit lejano
ante mi absorto espíritu la eternidad desfila.

Avido de la pléyade que en el azul rutila,
sube con ala enorme mi numen soberano,
y alta de ensueño, y libre del horizonte humano,
mi sien, como una torre, la inmensidad vigila.

Mas no se sacia el alma con la visión del cielo;
cuando en la paz sin límites al Cosmos interpelo,
lo que los astros callan mi corazón lo sabe;
y luego una recóndita nostalgia me consterna
al ver que ese infinito, que en mis pupilas cabe,
es insondable al vuelo de mi ambición eterna (22).

(21) J. E. Rivera, *Tierra de promisión*, III parte, I.

(22) Idem, *ibid.*, II parte, X.

CAPÍTULO IV

El mundo interior

CAPÍTULO IV

El mundo interior

El poeta romántico lleva en su propio espíritu un verdadero universo interior de inmensos horizontes en que a veces se posa el infinito.

Un crítico que hace no muchos años publicó en Bogotá juicios literarios de temible desenfado crítico y de notable comprensión estética sobre algunos poetas actuales de Colombia, dice al terminar el artículo dedicado al poeta con cuyos sonetos hemos terminado el capítulo precedente: "La admiración que nos inspira la obra que hasta el presente ha realizado el señor Rivera no nos impide desear y aconsejarle que tome nuevas orientaciones dentro de su temperamento y de su personalidad. La visión del solar nativo es bellísima; pero la visión interior directamente contemplada no tiene límites" (1). La observación es exacta, y hecha por un crítico a un romántico objetivo puede abrirle un horizonte nuevo, si es que el poeta no se alzaba ya, quizá inconscientemente, hacia él por su mismo impulso romántico. Porque éste empuja por sí mismo hacia esa visión interior que no tiene límites.

(1) Artículo que lleva el título *José Eustasio Rivera* y está suscrito con el seudónimo *Don Lope de Azucro* [Tomás Márquez], en *El Espectador*, Bogotá, 17 abril 1921.

En varias ocasiones hemos hecho notar que el romanticismo posee una singular fuerza de reflexión y concentración subjetiva que conduce al hombre a mirar hacia adentro, hacia el mundo psicológico, y que de ahí se ha originado un arte nuevo: el arte psicológico. Algunos ejemplos de la romántica colombiana, mirados desde este punto de vista, nos darán materia para este capítulo.

§ I

Del mundo interior en general

Y ante todo indiquemos cómo los románticos tienen la idea de que en su interior hay un universo y de lo que es ese universo: el alma, abismo celeste, a veces sombrío y a veces cruzado por orbes de luz.

1. Los románticos hablan de ese mundo interior:

Como abarcan tus ojos lo infinito
del firmamento azul,
en mí reflejan mundos de ilusiones
con infinita luz.

Y sospecho las cosas invisibles,
la vida superior,
y en alas del amor imponderables
remontándome voy

lejos, lejos, muy lejos de la tierra,
como ciclón audaz,
buscando el paraíso que tus ojos
anunciándome están.

Deja, deja la forma de alabastro
del limitado ser,
y a la etérea región de los espíritus
sobre mis alas ven (2).

(2) R. Núñez, *Excelsior*.

¿No es ésta una como subjetividad infinita?

La vida del alma revela profundos arcanos,
revélale al hombre una fuerza que a nada cedió:
ataron con duras cadenas del mártir las manos,
sintiendo en sí mismo esa fuerza, sin hierros se halló (3).

2. El espacio en que se mueven esos mundos es el espíritu, el alma libre e inmortal.

Julio Arboleda, autor de "versos que huelen a pólvora" (4), encerrado por sus enemigos políticos en un calabozo escribía:

Yo no estoy *todo* aquí: yo tengo un alma
que no se agobia ante el poder humano
y que se burla del esfuerzo vano
con que queréis matar su libertad;
un alma libre, invulnerable, osada,
que anda de clima en clima libremente,
que sólo de su Dios omnipotente
invoca la justicia y la piedad... (5).

Así, cuando nosotros obramos *libremente*,
la muerte desafiando que en premio se nos brinda,
sabemos que la tumba nos libra, y nos deslinda
del absoluto imperio del bárbaro servil;
y emancipando el alma libérrima y ardiente
de todos los esfuerzos del pérfido tirano,
decimos: ¡*Somos libres!*!, dejando el barro humano
a que entretenga el látigo, la cárcel y el fusil (6).

3. El dolor reconcentra al hombre en sí mismo y le hace sentir más intensamente el propio yo; pero el román-

(3) R. Núñez, *Selección*.

(4) M. Menéndez y Pelayo, *Antolog. de poetas hisp.-amer.*, tomo III, *Introd.*, VIII.

(5) *Estoy en la cárcel*.

(6) *Idem*, *Al Congreso de Nueva Granada*.

tico no sólo siente el dolor, sino que por la reflexión clava en él los ojos y sondea el abismo de la existencia dolorida.

Gregorio Gutiérrez González, al volver de un viaje desgraciado para sus intereses de familia, llegó una tarde a la orilla del río Magdalena. Al echarse la noche sobre el gran río y sobre los Andes imponentes el poeta sintió más intensamente su noche interior, y escribió como hablando con su compañero:

¡Oh noche oscura, oscura, oscura noche!... (7).

Voy a matar mi luz artificial,
y me quedo conmigo en otra noche
más oscura que tú: mi propio mal.

Entre dos pabellones que se elevan,
si negro es el de arriba, el mío es más:
de esas cortinas, ¿cuál me infunde miedo?
Me infunde miedo la que tengo *acá*.

Voy a mi lecho, estrujo mi ropaje,
dando sin descansar vueltas en él;
vuelve el alma sus ojos hacia adentro,
y oscuridad en su contorno ve;

pero en su fondo no, pues donde quiera
algo hay que punza y en relieve está;
no se puede borrar de la conciencia
lo que puede borrar la oscuridad.

Los ojos hacia adentro, te aseguro,
los infusorios de la vida ven,
microscópicos seres que un cocuyo (8)
con su luz vacilante hace tremer (9).

Veamos cómo el romántico transporta un cuadro lóbrego de la naturaleza a su interior, para dar forma a su propia lobreguez:

(7) Cf. Keats, *Ode on a Grecian Urn*:

More happy love!, more happy, happy love!...

(8) *Cocuyo* (*Pyrophorus noctilucus*), coleóptero luminoso de la América ecuatorial.

(9) *Las dos noches*.

Una vez acerquéme compungido
a mi madre. —Mi madre fué una santa
que pasó por el mundo; bondad tanta
en otro corazón no he conocido—.

Valor la iba a pedir, consuelo, olvido,
para seguir viviendo. En mi garganta
se anudaba la voz. *Ella* con cuánta
piedad oyó mi acento dolorido.

¡La iba a mostrar el mar de mi tristeza,
la roca de mi duda, la maleza
agresiva y hostil de mi fastidio;

a pedirla de amor una mirada
que, al radiar en mi senda desolada,
me apartase del antro del suicidio! (10).

Que esa sea obra de la reflexión y de un sentimiento
apesadumbrado de la inmensa subjetividad aparece en este
corto fragmento:

..... Con mi razón mi mal profundizando,
soy verdugo insensato de mí mismo;
voló el error, apareció el abismo
y compré con mi dicha la verdad.
¡Tinieblas! ¡Soledad! ¡Despecho! ¡Angustia
petrificada, absorta indiferencia
y aplomo sobre el alma la existencia
como un cielo de sombra y tempestad!... (11).

4. Pero ese abismo no siempre está sombrío: también
él tiene sus astros:

Yo estaba ciego un día,
y era estrellada mi ceguera y pura
como noche estival; sobre la altura
suprema la ilusión resplandecía.

En la humana existencia
soñar es combatir: y yo soñaba

(10) J. Flórez, *Altas ternuras*, I.

(11) R. Pombo, t. I, *En cama*.

que el mundo era un jardín en florescencia;
a medida que andaba,
el Tiempo—cirujano sin conciencia—
quitó la venda de mi vista: una
claridad penetró; ya sin fortuna
me vi de pronto en medio de la vía,
como un niño; los ojos muy abiertos
tendí para buscar la lejanía,
y vi sombra no más... ¡La puna fría
y los páramos hoscos y desiertos!... (12).

Y ahora sutilicémonos para penetrar con un rayo de luna en la mente de un poeta y ver la perspectiva que allí se despliega.

Empieza el sueño a acariciar mis sienes;
vapor de adormideras en mi estancia;
los informes recuerdos en la sombra
cruzan como fantasmas.

Por la angosta rendija de la puerta
rayo furtivo de la luna avanza;
ilumina los átomos del aire;
se detiene en mis armas.

Se cerraron mis ojos, y la mente
entre los sueños a lo ignoto se alza;
meciéndose en los rayos de la luna
da formas a la nada.

Y ve surgir las ondulantes costas,
las eminencias de celeste Atlántida,
donde viven los genios, y se anida
del porvenir el águila.

Allá rima la luz y el canto alumbra,
aire de eternidad alienta el alma,
y los poetas del futuro templan
las cristalinas arpas.

Auroras boreales de los siglos
allí se encuentran, recogida el ala;
como un antelia vese el pensamiento,
que gigantesco se alza.

(12) A. Martínez Mutis, *Mármol, En la puna*.

Allá los Prometeos sin cadenas
y de Jacob la luminosa escala;
allá la fruta del Edén perdido,
la que el saber entraña.

Y el libro apocalíptico sin sellos
suelta a la luz sus misteriosas páginas,
y el Tabor del espíritu su cima
de entre las nieblas saca.

Y allí el Horeb, de donde brota puro
el casto amor que con lo eterno acaba.
¡Allá está el ideal! ¡Allá boguemos!
¡Dad impulso a la barca!

Despertéme azorado... ¿Y ese mundo?
Para volar a él ¿en dónde hay alas?
Interrogué a las sombras del pasado,
y las sombras callaban.

Pero el rayo de luna ya subía
del viejo estante a las polvosas tablas;
y lamiendo los lomos de los libros
en sus títulos de oro se miraba (13).

§ II

El dualismo humano

Era imposible que en esa mirada escudriñadora y sentida que el poeta romántico dirige a su mundo interior no tuviera muchas veces (14) la íntima y doliente sensación de

(13) Joaquín González Camargo, *Viaje de la luz*.

(14) Este sentimiento de distensión en el alma que aspira hacia lo elevado y el cuerpo que la detiene es uno de los más universales en todo romántico; pero no al modo conceptuoso y frío de Pope,

..... He hangs between: in doubt to act, or rest:
In doubt to deem himself a god, or beast;
In doubt his mind, or body to prefer...

(*An Essay on Man*, Ep. II, v. 7 y sigs.)

esa duplicidad que se unifica sin identificarse en la esencia de la personalidad humana: cuerpo y alma, materia y espíritu. Y es ésta una sensación casi siempre dolorosa, por-

sino íntima y dolorosamente:

Byron:

..... But we, who name ourselves its [visible world's] sovereigns, we,
Half dust, half deity, alike unfit
To sink or soar...

(*Manfred*, act. I, esc. II.)

(Nosotros, que nos llamamos reyes del mundo visible; nosotros, mezcla de polvo y divinidad, igualmente incapaces de hundirnos y elevarnos.)

Goethe:

..... Doch ist es jedem eingeboren,
Dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt.

(*Faust*, Vor dem Tor.)

(Porque en toda alma hay un sentimiento innato que la empuja hacia adelante, hacia la altura, a la hora en que sobre nuestras cabezas lanza su vibrante canción la alondra, perdida en el espacio azul; cuando sobre los abruptos pinares el águila se cierne con las alas desplegadas y cuando por sobre llanuras y mares la grulla emprende su migración.)

Hölderlin:

..... O dorthin nehmt mich,
Purpurne Wolcken! Und mögen dröben
In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid!

(*Abendphantasie*.)

(¡ Oh, llevadme allá, nubes de púrpura! Y allá sobre las alturas dilúyase en aire y lumbre mi amor y mi dolor.)

que se experimenta precisamente en los momentos en que la parte celeste quiere remontarse hacia la altura y siente el peso de la parte de tierra en que está sumergida.

Lamartine:

Maleur à qui du fond de l'exil de la vie
Entendit ces concerts d'un monde qu'il envie!
(*Médit. poét.*, II: *L'Homme*.)

Courage! Enfant déchu d'une race divine!
(*Ibid.*)

Tes yeux ou s'éteignait la vie,
Rayonnant d'immortalité.
(*Ibid.*, VIII: *Souvenir*.)

V. Hugo:

..... l'homme farouche
Ivre d'ombre et d'immensité...
(*Les Contemplations*, XVI, I.)
..... Portant en nous le gran mystère:
Oeil borné, regard infini...
(*Les Rayons et les Ombres*, XL.)

A. de Musset:

..... Et puisque le desir se sent cloué sur terre,
Comme un aigle blesé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte, et les yeux fixés sur le soleil?...
(*Namouna*, chant I.)

Espronceda:

..... Aquí, para vivir en santa calma,
o sobra la materia, o sobra el alma.
(*El Diablo Mundo*, canto I.)

A. Ferrán y Forniés:

Allá arriba el sol brillante,
las estrellas allá arriba:
aquí abajo los reflejos
de lo que tan lejos brilla.
Allá lo que nunca acaba,
aquí lo que al fin termina:
¡Y el hombre atado aquí abajo
mirando siempre hacia arriba!

(Citado por Bécquer en su artículo *La Soledad*, t. III, p. 118.)

El primer afecto es de quien siente su prisión:

Como el oso nostálgico y ceñudo,
de ojos dolientes y velludas garras,
que mira sin cesar el techo mudo
entre la cárcel de redondas barras,
esperando que salte la techumbre
y luz del cielo sus pestañas toque,
con el delirio de subir la cumbre
y de flotar en el nevado bloque;

del fondo de mi lóbrega morada,
coronado de eneldo soporoso,
tibia la vista en el azul clavada,
alimento mis sueños como el oso:

y digo, al veros de mi reja ignota,
pájaros pensativos de albas pennas:
"¡Quién pudiera volar adonde brota
la savia de tus mármoles: Atenas!" (15).

..... Voy entre dos vacíos: mi pasado,
mi hoy nada son; mi porvenir me espanta:
¡Tanta ambición en impotencia tanta!
¡Ave sin alas! ¡Serafín en cruz! (16).

..... ¿Qué haces sin alas, en el polvo hundido,
regio cóndor de prepotente vuelo
ante la limpia inmensidad del cielo
que te llama a volar bañada en luz?
¡Verla y morir! Frenético, rasgarte
el noble corazón desesperado.
¡Devorarla mirándola, clavado
de la impotencia en la funesta cruz!

Y al sacudir hirviente la cabeza
al fantástico edén por despedida,
las pálidas verdades de la vida
ciñen con mano helada el corazón.
Ya este sol no es el nuestro, y estas brisas
nuestros cielos flotantes no sostienen:
somos espectros que del sueño vienen
y han olvidado que del mundo son (20).

(15) G. Valencia, *Cigüeñas blancas*.

(16) R. Pombo, t. I, *Vaguedad (Fragmentos)*.

(20) Idem, *Ibíd.*, *Ambición*.

Luego viene el sentimiento del contraste y de la distensión que en el fondo del ser humano se causan los dos principios que gravitan hacia esos polos diversos.

Atomo pasajero,
tan exíguo en su forma y tan osado
en sus aspiraciones, cual si oriundo
fuera de un centro por el bien colmado,
y no de las angustias de este mundo (21).

..... ¡Maldito fuí! Que al pretender alzarme
sobre mi polvo, el Dios omnipotente
la ambición de Luzbel puso en mi frente
con toda la miseria del reptil... (22).

..... Es triste ver la lucha del terrenal proscrito;
es triste ver el ansia que sin cesar le abrasa;
el ideal anhela, requiere lo infinito,
crece, combate, agítase, llora, declina y pasa.

Es triste ver al Hombre, que lumbre y lodo encierra,
mirarnos desde abajo con infinito anhelo,
tocada la sandalia con polvo de la tierra,
tocada la pupila con resplandor del cielo... (23).

..... Avido siempre en su habitual desdicha,
persigue abajo lo que arriba mora,
y halla el placer; mas el placer no es dicha,
como no es de relámpagos la aurora.

Todo hombre es dos que en íntima batalla,
honda como el hervir de los volcanes,
se estremece sin tregua..., y cuando calla,
son más rudos sus bélicos afanes.

..... Los supremos combates de la vida
no son los del estruendo y la metralla;
es la lucha tenaz, sorda, escondida,
dentro de un corazón, la gran batalla.

¡Ah!, no tienen medida ni guarismo
las que el ojo no vierte amargas gotas;
cada mortal se rinde ante sí mismo
y devora en silencio sus derrotas... (24).

(21) R. Núñez, *Lo inescrutable*.

(22) R. Pombo, t. I, *En cama*.

(23) J. M. Rivas Groot, *Constelaciones*.

(24) E. W. Fernández, *Dualidad*.

..... Es el hombre un gusano de la tierra
 que anhela ser querub de esencia pura,
 arcano incomprensible en que se encierra
 el enigma fatal; ¡pobre criatura
 empujada por fuerza inexorable
 de la sombra sin fin al hondo foco,
 que se atreve al misterio inescrutable,
 loco si sabio y si ignorante loco!,
 y aun algo el triste en su demencia espera:
 ¡mirando siempre en actitud que asombra,
 su vista absorta en la infinita esfera,
 su frente envuelta en la infinita sombra! (25).

..... ¡Oh Luna, adiós! Quisiera en mi despecho
 el vil lenguaje maldecir del hombre,
 que tantas emociones en su pecho
 deja que broten, y les niega un nombre.

Se agita mi alma, desespera y gime,
 sintiéndose en la carne prisionera;
 recuerda, al verte, su misión sublime,
 y el frágil polvo sacudir quisiera.

Mas si del polvo libre se lanzara
 ésta que siento, imagen de Dios mismo,
 para tender su vuelo no bastara
 del firmamento el infinito abismo.

Porque esos astros, cuya luz desmaya
 ante el brillo del alma, hija del cielo,
 no son siquiera arenas de la playa
 del mar que se abre a su futuro vuelo (26).

§ III

El amor

Procuremos sorprender algunos rayos que se desprenden
 de esta estrella hacia el mundo de adentro.

(25). C. A. Torres, *Némesis*, I.

(26) D. Fallon, *La Luna*.

A veces el amor es el que hace sentir la pugna de los dos principios de que acabamos de hablar:

Amor de los sentidos es precario,
y tiene por reacción mórbido hastío;
amor del alma es celestial nectario
que no inquieta jamás soplo contrario,
ni invierno hiela, ni devora estío (27).

Recuerdos, esperanzas, presentimientos, son todos afectos que mantienen siempre abiertos los ojos interiores.

Y aquí nos ocurre otro caso de un poeta que canta a la amada, desconocida aún:

Yo te presiento, Hurí que aún no conozco,
por la inquietud que ya comienza en mí,
cual se presente por el son la lira,
o por su olor presiéntese el jazmín.

.....

Cierto germano (28), como yo poeta,
y como yo de corazón augur,
la hermosa Hurí que Dios le reservaba
así cantó sin conocerla aún:

“¡Oh tú, mujer que habrás de amarme un día!
¡Si donde habitas hoy supieras tú
el largo amor que en mí te voy juntando
y el canto que te guarda mi laúd!... (29).

(27) R. Núñez, *In memoriam*.

(28) Klopstock, no Schiller, como dice la edición de las poesías de Caro, Madrid, 1885, p. 132, nota 3.^a Klopstock, precursor del romanticismo en varios puntos, lo fué también en éste, en que ha sido imitado más de una vez. Su oda en dísticos, *Die künftige Geliebte*, data de 1748 y contiene varios pasajes imitados por Caro, como puede verificarlo el lector.

Cf. capítulo III, § IV, el fragmento citado de R. Nieto, *Cantos de la noche, Ecos del camino, A una desconocida*. Además, entre los colombianos han cantado un tema análogo, que yo recuerde, Jorge Bayona Posada, *La oración del canino*, y Miguel Rasch Isla, *Cuando las hojas caen, Obsesión*.

(29) J. E. Caro, l. VI, XVII, *La Hurí*.

El mismo poeta da forma en su mente más tarde a sentimientos y temores futuros:

¡Juntos, pues, ella y yo, sin piloto, los ojos vendados,
de un barquillo al vaivén y del soplo del viento al azar,
en el pecho el amor, dulcemente uno en otro apoyados,
vamos, pues, ella y yo de la vida el abismo a surcar!

¡Ay, tal vez cuando ya cielo y agua no más contemplemos,
brame el ronco huracán, silbe el rayo, y abriéndose en dos
contra oculto peñón, estrellada la barca, entreguemos
nuestros cuerpos al mar, nuestras almas amantes a Dios! (30).

Este afecto es el más fecundo inspirador del ensueño:

..... Arte y naturaleza transformados
en ministerio espiritual de amor,
y tardes templos, y paisajes himnos,
y juramentos de astros, piedra y flor.

..... ¡Ah!, saber que nos aman, que vivimos
entre otro ser, que hay algo entre los dos
mayor que tiempo y mundo y vida y muerte,
algo que entró en la voluntad de Dios,
¿no es siempre dulce?... (31).

..... Nunca mi corazón, oculto siempre
en su inviolable y hondo santuario,
reveló con un grito temerario
el secreto fatal de su pasión.
Allí, como la lumbré de un tesoro
perdida bajo el bosque en la montaña,
no ha llegado mano íntima ni extraña
a profanar su culto y su aflicción (32).

Una poetisa hablaba de esta suerte:

..... Así, cuando un instante incomparado
tu irresistible atmósfera sentí,
ciega, fatal, cual astro desquiciado,
me lancé a ti, para abismarme en ti... (33).

(30) J. E. Caro, l. VI, XXXV, *La bendición nupcial*, IX.

(31) R. Pombo, t. II, *Perpetua*.

(32) Idem, t. I, *Ven a mis brazos*.

(33) Idem, *Edda*, I.

..... Cuando roza tu brazo mi vestido,
cuando siento tu mano..., ¡yo no sé!...
Lívida salto atrás cual león herido
y tambalea trémulo mi pie.

Y si tú no eres tú...; si das un paso,
desplomada a tus pies viérasme allí...
¡La emoción infinita de un abrazo
era mucho..., era un rayo para mí! (34).

¿Se dirá que eso ya pertenece al mundo exterior? No. Esos sentimientos no son de una poetisa, sino de un poeta que por su intuición genial creó en su mente un maravilloso tipo de amor femenino. Por eso escribió él mismo a quien resultó tener realmente los sentimientos de Edda:

..... Las palabras de Edda, tus palabras;
de Edda el amor meridional, tu amor;
mi acento el estridor de tu borrasca,
y... un otro tú era yo (35).

Y ¿qué es el hastío, sino la hez que deja lo terrestre en la copa espiritual que lo contiene?

Y llegué a mi aposento. De la orgía
vibraba aún, en mi cerebro ardiente,
la estruendosa y horrenda algarabía.

.....
Hundí absorto en mí mismo la mirada;
vi en mi interior al crimen en acecho...
¡y ansié la muerte, apetecí la nada!

.....
¡Oh, qué triste es gozar!... ¡Y entre la oscura
caverna del fastidio rodar luego,
víctima del horror y la amargura!

.....
Y al cabo de la orgía en los horrores,

(34) R. Pombo, *Edda*, II.

(35) Idem, *Leyendo a Edda*.

buscar un lenitivo a los pesares,
y ver... ¡que allí más crecen los dolores!

.....
¡Y al fin la displicencia del Hastío
entra en el corazón, y en hora aciaga
el yerto corazón... muere de frío!

¡Viene el remordimiento—oculta llaga—
que corroe y corroe, y corroyendo
parece que el espíritu se traga!... (36).

§ IV

El dolor

1. Es indudable que el corazón romántico es el punto en que convergen los rayos que pasan por todas las facultades del poeta. Su amor tiene elaciones inmensas; pero también su dolor tiene quejas que repercuten en el infinito. Algunos de ellos creen, en el momento amargo, como Lamartine, que

Il [Dieu] fit l'eau pour couler, l'aquilon pour courir,
Les soleils pour brûler, et l'homme pour souffrir (37);

pero también comprenden a veces la finalidad del doloroso misterio y levantan la frente:

Courage! Enfant déchu d'une race divine! (38).

Et cependant, oh Dieu!, par sa sublime loi,
Cet esprit abattu s'elance encore a toi,
Et sentant que l'amour est la fin de son être,
Impatient d'amer, brûle de te connaître (39).

(36) Julio Flórez, ob. cit., *Fuego y ceniza*.

(37) *Médit. poét.*, II, *L'Homme*.

(38) *Ibid.*

(39) *Ibid.*, IV, *L'Immortalité*.

Ese es el sentimiento de un gran cristiano:

¡No es crimen el dolor! Es como el fuego
que purifica en el crisol el oro;
es cual la tumba fría y silenciosa
en que la humilde larva se sepulta...

.....
Esta es la eterna ley; de nuestra raza
este el destino irrevocable y justo:
por el dolor alzarse hasta la gloria,
por el placer bajar hasta el abismo;
y a fuerza de luchar heroicamente,
conseguir el laurel de la victoria.
¿No se llamaba un Hombre de dolores
el gran Libertador del mundo mismo?

.....
Cuando después, cual jefe valeroso,
al frente de sus huestes que cejaban
se arrojó generoso
al puente del dolor por Dios echado
desde la tierra al cielo,
sacudiendo la piedra de su tumba
apareció de gloria circuído,
mostrando a las naciones
la cruz de su ignominia y de su gloria
y entonando su canto de victoria:
"¡El mundo, finalmente, está vencido!" (40).

Lo propio piensa otro poeta filósofo:

El hombre, ignorante, egoísta, de dicha completa sediento,
en fuentes que brotan del fango del vicio se lanza a beber,
y viendo quizá en el fondo la imagen del cielo radiante,
recuerda su origen y aparta los labios aún muertos de sed.

.....
Va todo pasando; nosotros mañana tampoco seremos.
¿Qué fué de los grandes, en dónde su pompa y poder están hoy?
Las razas se extinguen, los pueblos perecen y van al olvido;
mas queda imperando, a través de los siglos, la ley del dolor.

¡Dolor! Tú nos hieres el pecho, y el rostro nos bañas en llanto,
y tú nos arrancas acerbos gemidos de larga expiación.

¡No importa!; sabemos que el tiempo es tan sólo un instante divino;
que tú nuestras almas depuras para otra existencia mejor (41).

Toda aspiración alta del hombre lleva en sí un germen
de dolor, porque toda aspiración es un anhelo aún no sa-
tisfecho.

Hay un dolor de inconsolable ausencia
de un goce excelso que el mortal no alcanza;
dolor de un bien que oculto en lontananza
brilla con misteriosa refulgencia.

Es un dolor como sutil esencia
de una flor de recuerdo y de esperanza;
es un dolor preludio o remembranza
de otra feliz recóndita existencia.

Es un dolor del que en cadenas ama;
es el dolor del que sin habla admira;
es un dolor que con amor se inflama;

es el dolor que en lo íntimo suspira,
cuando el artista el corazón derrama
en el lienzo, en el mármol o en la lira... (42).

2. El dolor es algo grande.

Laisse-la s'élargir, cette sainte blesure...
..... Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur (43).

Y como el romántico del dolor sincero, lo sienten tam-
bién los otros que han sufrido:

El momento llegó de la partida.
Es hora ya de que el viajero ande.
Lloras, y eres más bella entristecida:

(41) E. W. Fernández, *El dolor*.

(42) J. J. Casas, *Dolor de amor*. (Del libro *La Patria Chica*.)

(43) A. de Musset, *La Nuit de Mai*.

Yo estoy triste también, y amo mi herida,
 pues sé que es el dolor lo único grande
 que hay en medio del barro de la vida (44).

..... Si sólo amar y ser feliz supiste,
 nada supiste: ¡aprende a padecer,
 a esperar!... Para un alma generosa
 es el dolor la escuela de la fe.

Recuerda tú que el mismo Dios da ejemplo
 de merecer y amar; recuerda tú
 que el verdadero amor es cruz y es muerte;
 sé, pues, hombre como El: ¡carga tu cruz! (45).

t 3. Eso mismo lo había dicho un profundo psicólogo
 llamado Tomás de Kempis, en una frase que es la histo-
 ria terrestre del corazón: "Sine dolore non vivitur in amo-
 re" (45). Y es así que en la vida, y sobre todo en la de un
 poeta romántico, el amor es la fuente ordinaria del dolor.

¿Preguntas qué es dolor? Un viejo amigo
 inspirador de mis profundas quejas,
 que se halla ausente cuando estás conmigo,
 que está conmigo cuando tú te alejas (47).

Y ante todo es porque en el amor se encuentra aquel
amari aliquid, aquel dejo amargo que Lucrecio encontraba
 en el fondo del placer:

Juntos los dos reímos cierto día...,
 ¡ay, y reímos tanto,
 que toda aquella risa bulliciosa
 se tornó pronto en llanto!
 ¡Después, juntos los dos, alguna noche
 lloramos mucho, tanto,

(44) A. Martínez Mutis, *Después de la despedida*.

(45) R. Pombo, t. I: *Edda*, VII, *Fragmentos*.

(46) *Imit. Christi*, l. III, c. V, 7.

(47) J. M. Rivas Groot, *Qué es el dolor*.

que quedó como huella de las lágrimas
 un misterioso encanto!
 Nacen hondos suspiros de la orgía,
 entre las copas cálidas,
 y en el agua salobre de los mares
 se forjan perlas pálidas (48).

Pero, además, el dolor es la herencia del amor.

¡Oh, la hora más negra y despiadada
 en que mi amor, mi vida, mi adorada
 en el eterno sueño se durmió!
 Brilló el sol en las cumbres de la sierra,
 iluminó los cielos y la tierra
 y en mi alma anocheció.

Se han sucedido las aciagas horas,
 y otra vez en el cielo las auroras
 han vuelto a renacer;
 pero en mi alma, do anida la amargura,
 reina la sombra de la noche oscura:
 no ha vuelto a amanecer (49).

4. Como el romántico lleva en sí la conciencia de la grandeza del dolor, ya por su relación con el infinito (49), ya por su relación con el amor, de ahí que en la psicología romántica se haya producido un como cariño y aprecio del dolor que no se parece al sentimiento estoico ni tiene que ver nada con él.

Julio Arboleda compara al héroe de su poema *Gonzalo de Oyón*, que decepcionado de los hombres se retira a la selva, a un águila herida, pero orgullosa:

Y vive como el águila, alcanzada
 de flecha aguda, que orgullosa emprende

(48) J. A. Silva, *Risa y llanto*.

(49) D. Uribe, *Gritos*.

(50) Cf. capítulo V, § X, 3.

el vuelo al monte, y solitaria tiende
al punzante dolor su ala imperial (51).

..... y ardiendo en ira,
repítese cien veces la lectura
y apura ciento el cáliz de amargura,
que es un placer jugar con el dolor.

Hay un lujo en sufrir: es grato hartarse
de la angustia que punza y atormenta,
y a cada nueva faz que nos presenta
meditar más para mejor sufrir:
el corazón convulso, en su despecho,
renovando sus penas se embelesa,
como la tigre que al soltar la presa
sólo la suelta por volverla a herir (52).

Fijo el dorso del Cáucaso en la roca
donde el águila gusta alzar su nido,
y tempestades en su empeño evoca;
el hígado agotado y renaciendo
sin cesar que devora buitres horrendo,
es para muchos el titán vencido,
pero para la Gloria el victorioso;
y en su labio no ruge el alarido
de Satanás soberbio y envidioso;
ensaya aún la sonrisa,
voluptuosa amargura,
el esfuerzo sublime que idealiza
del moribundo mártir la tortura;
acaso la Medusa
ciñóle de serpientes la cabeza
para expresar lo que el valor rehusa
de quien halla deleite en la tristeza;
los músculos pudieran retorcerse
como riel en la abrasada hoguera;
la máquina falible deshacerse,
mas en la ruina el pensamiento impera (53).

(51) Cuadro VII.

(52) Cuadro VIII.

(53) R. Núñez, *Prometeo*.

Hay en ciertas amarguras cierto egoísmo sublime;
 en saborearlas sólo es celoso el corazón;
 teme que otros le hagan leve la amada cruz que le oprime
 y mima cual a una virgen su doliente abnegación (54).

..... ¡Sufre y espera! Sufre, que en el mundo
 el martirio a la larga es más fecundo
 en emociones dulces que el placer... (55).

§ V

El recuerdo

Esta es una de las actitudes más frecuentes del interior romántico. La poesía romántica, dijo Guillermo Schlegel, “flota entre el recuerdo y el presentimiento” (56), es decir, traspasa los límites de lo presente, comunicándole la ilimitación de lo pasado y de lo futuro.

1. El recuerdo es una suave y amable luz interior que embellece todas las cosas.

Reclinado a su sombra, ¡cuántas veces
 vi mi casa a lo lejos blanquear,
 paloma oculta entre el ramaje verde,
 oveja solitaria en el gramal!

Del techo bronceado se elevaba
 el humo tenue en espiral azul...
 La dicha que forjaba entonces el alma
 fresca la guarda la memoria aún.

Allí, a la sombra de esos verdes bosques,
 correr los años de mi infancia vi;

(54) R. Pombo, t. I, *Yo y tu piano*.

(55) R. Núñez, *Belleza, llanto y virtud*.

(56) *Vorles. über-dramatische Kunst n. Literatur*, I. Vorles., p. 16.

los poblé de ilusiones cuando joven
y cerca de ellos aspiré a morir.

Soné que allí mis hijos y mi Julia...
¡Basta! Las penas tienen su pudor (57),
y nombres hay que nunca se pronuncian
sin que tiemble con lágrimas la voz.

.....
Son un prisma las lágrimas que prestan
al pasado su mágico color;
al través de las lluvias son más bellas
esas colinas que ilumina el sol... (58).

..... Y como no hay encanto más perfecto
ni amor mayor que los del bien perdido... (59).

Recuerdos de cosas que, vistas de lejos, parecen mejores;
imágenes caras de seres que aquí no veremos ya más;
tristezas y gozos que en hondo y perenne secreto guardamos...
¡Oh, todo lo que hemos perdido se mira con tanto pesar!

Dios puso en la humana memoria el poder bienhechor del olvido;
Dios quiere que nadie en el vasto futuro consiga leer,
y da a nuestras almas la sed infinita de eterna ventura,
a fin de que sólo en El mismo busquemos la fuente del bien (60).

(57) Cf. J. E. Caro:

..... Y yo también aquí pensé... ¡Silencio!
Olvidemos tan plácida ilusión...

(L. V. I. *Al Ocaña*, 1841.)

(58) G. Gutiérrez González, *Aures*, 1864. A propósito de la última estrofa, cf. Jorge Manrique (1440-1478):

Cuán presto se va el placer;
cómo después de acordado
da dolor;
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fué mejor.

(*Coplas en la muerte de su padre, el Maestre Don Rodrigo.*)

(59) R. Pombo, t. II, *Adiós a Enero*.

(60) E. W. Fernández, *El dolor*.

Avaro guarda el corazón del hombre
esos recuerdos que del niño quedan;
ese rayo de sol en una cárcel
es el tesoro de la edad provecta.

También la juventud recuerdos guarda
de placeres sin fin..., pero con mezcla.
Las memorias campestres de la infancia
tienen siempre el sabor de la inocencia.

Esos recuerdos con olor de helecho
son el idilio de la edad primera;
son la planta parásita del hombre
que, aun seco el árbol, su verdor conserva (61).

El pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas,
y nos lleva a lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores.
¡Por eso a los poetas soñadores
les son dulces, gratísimas y caras
las crónicas, historias y consejas,
las formas, los estilos, los colores,
las sugerencias místicas y raras
y los perfumes de las cosas viejas! (62).

2. A veces el recuerdo se funde en un mismo sentimiento con la esperanza (63):

Al ausente le queda la esperanza
y del recuerdo el misterioso bien;
adelante o atrás, la lontananza
guarda siempre algún rayo del Edén (64).

Se embota con la fiebre de la vida
ese buril del mal: la reflexión.

(61) G. Gutiérrez González, *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquía*, cap. IV.

(62) J. A. Silva, *Vejece*.

(63) *La esperanza* tendrá su sitio aparte más adelante (capítulo V, § II), pues ella se suele juntar con el sentimiento del infinito.

(64) R. Núñez, *De viaje*.

Mas vienen los recuerdos, y por fuerza
 los repasa ingeniosa la memoria,
 a esa continua desdichada historia,
 ligando un hoy tristísimo también;
 vemos que siempre la esperanza falla;
 vemos que siempre fracasó el deseo;
 que al ir de devaneo en devaneo
 nunca llegó la posesión del bien (65).

3. También en el recuerdo tiene parte muy principal el amor.

Voy para atrás, pisada por pisada,
 recogiendo el rumor de nuestros pies,
 repensando un silencio, una mirada,
 un toque, un gesto..., tanto que fué nada
 y que un diamante hoy es.

Oculto, como en mágica alcancía,
 guardé felicidad para los dos,
 y cuanto una vez fué lo es todavía:
 que el sol del alma no es el sol de un día
 ni es del tiempo: es de Dios.

Cierta, como la dicha antes de su hora,
 es ésta, y tierna cual pasado bien
 que en escondida soledad se llora;
 sacra, como deidad que la fe adora
 y ojos de éxtasis ven.

Hora, hora mismo, en alta noche oscura,
 mi aurora boreal, surges aquí.
 Hay resplandor, hay brisa de hermosura:
 alzo a ver y hallo tu mirada pura
 vertiendo tu alma en mí.

.....
 ¡Ah!, cuando osen a ti dardos y afrentas;
 cuando te odies tú misma en tu dolor;
 cuando apagada y lóbrega te sientas,
 abre mi corazón: en él te ostentas
 en todo tu esplendor.

¿Dónde está él? Donde tú estés. Bien sabes
que fué, por fiel a ti, conmigo infiel.
Abrelo, que en tu voz están las llaves;
pero, al mirarte en su cristal, no laves
lo que escribiste en él (66).

Como a la aparición del rey del día
de entre la nada lóbrega que espanta,
brota un mundo de vida y poesía
en que todo ama y resplandece y canta.

Así tú para mí: foco potente,
núcleo de una creación que he poseído,
llegas, y en torno a ti surge esplendente
mi portentoso hogar, y en él resido.

Y el corazón se me abre inmenso en alas
de música ideal que lo acaricia;
y tanto aroma y fuego en mi alma exhalas,
que a un tiempo vivo y muero de delicia.

Y tú y yo, tierra y cielo, mente y acto,
hoy y ayer, la esperanza y la memoria,
todo ya es mío en inefable raptó,
frucción anticipada de la Gloria.

Y esa es la juventud: el fugitivo
presagio de la eterna, que al conjuro
vuelve de Amor, como en miraje esquivo,
a enseñarnos un bien siempre futuro.

Y el *sueño*, ¿cuál será? ¿La no apagada
luz, o esta bruma efímera de invierno?
¡Ah!, lo que pasa *no es*: es sombra, es nada;
y no hay más que una realidad: lo Eterno.

Atado el hilo roto un largo instante,
sigamos, pues, llorada compañera,
hacia atrás, y a la par hacia adelante,
a nuestro gran será que hace años era.

Como Fray Luis, saliendo del profundo
"Decíamos ayer", también digamos:
corra el tiempo del mundo para el mundo;
nuestro tiempo, en el alma lo llevamos (67).

(66) R. Pombo, t. II, *¡Siempre!*

(67) Idem, *ibid.*, *Decíamos ayer...*

¡Noches de cielo azul, cuyas estrellas
sus negros ojos reflejar solían!

¡Brisas que perfumadas me atraían
al labio un rizo de su casta sien!

¡Silencio inspirador en cuyos brazos
se abandonaban nuestras almas puras,
y horas sin cuenta, y libres y seguras
hablaban en su idioma, ebrias de bien!

¡Horizontes sin fin que tantas veces
en éxtasis de fe, puestos de hinojos,
devorábamos juntos con los ojos
cual ofrendando el universo a Dios!

¡Sublime creación, templo de templos,
en cuyo seno en íntimos cantares
yo agregaba otro altar a sus altares,
dando en un culto adoración a dos!

¿A qué volvéis para tormento mío?... (68).

Veamos, en fin, cómo se representa el encerramiento interior del recuerdo.

Viene a mi triste corazón la ignota
voz de un recuerdo a despertar mi pena,
y su difunta voz en mí resuena
con nostálgico son de arpa remota.

Bajo su influjo, de mi vida brota
ingrata historia de amargura llena,
y la fe queda en mí como en la arena
de una playa de mar un ancla rota.

¡Oh recuerdo! Tú tienes el encanto
de avivar en mi ánima la fútil
luz de un idilio que murió entre llanto.

Y por sutil afinidad encuentro
que tú eres hoy como la llave inútil
de un alma infiel que se ferró por dentro... (69).

(68) R. Pombo, t. I, *Recuerdo*. A propósito del último verso, Cf. Espronceda: *El Diablo Mundo*, canto IV, canto *A Teresa*:

¿Por qué volvéis a la memoria mía?...

(69) M. Rasch Isla, *Para leer en la tarde, La voz del recuerdo*.

§ VI

El arte

En este capítulo se presenta *el arte* como algo perteneciente al mundo interior, es decir, el concepto del arte y las relaciones del arte con la vida interior del poeta.

1. El concepto del arte.

Dijo la Musa: Acalla tus temores
y oye mi voz secreta:
Yo soy la que los mundos interiores
alumbro del poeta.
Yo soy la que hago de mi ser cautivos
a grandes y a pequeños,
y pongo ante los ojos pensativos
el tul de los ensueños.
Yo soy la que en las almas soñadoras,
cuando despunta el día,
entretejo baladas y doloras
de fácil melodía.
Cuando de excelsa inspiración te embriago,
de incógnitos sonidos,
pueblo todo tu espíritu y apago
tus corpóreos sentidos.
Entonces tú, de la belleza dueño,
en mí tu sien reposas,
palpitante y febril, y yo te enseño
el alma de las cosas.
Yo te invisto de intérprete sagrado
y tú oyes el lenguaje
del árbol secular y el cierzo helado,
las fuentes y el bosque.

.....
Astrónomo tenaz, de un pensamiento
sigue fijo las huellas;
tiene el alma su propio firmamento
y sus propias estrellas.
En más altas regiones, la alegría
se funde con el llanto;

la misma disonancia es armonía,
y el universo un canto.
¡Alza la voz, poeta! Yo tu frente
coronaré de rosas,
y a su contacto llenaré tu mente
de rimas silenciosas (70).

Hay en cada estación de nuestra vida
algo como un sabor, como un aroma
que afínca en el poeta favorito
y de su canto eternamente brota.
Los sentidos del alma lo perciben;
un verso, un ritmo, un nombre se lo evoca,
y alcanza a embalsamar un firmamento
en instantánea solución de rosa.
..... Ya el poeta no es él: somos nosotros,
nuestra imaginación que lo arrebola,
el corazón que entretejió en sus versos
nuestras fibras y lágrimas y glorias... (71).

..... Las perlas de Arte, hijas de amor fecundas,
la suma voz de todo gran poeta.

Esas trombas de lírica armonía,
infiernos de pasión divinizados
en que nos arrebatan a porfía
todos los embelesos conjurados.
..... Buscar palabra al silencioso drama
de la contemplación, mística guerra
entre Dios, Padre amante que reclama
al eterno extranjero de la tierra,
y esta madre de muerte inmensa y bella,
Venus que al par nos nutre y nos devora,
y, presintiendo que escapamos de ella,
con tanto hechizo nos abraza y llora.
Leer amor en tanta ruda espina
que escarnece a la paz y angustia al bueno;
mostrar flores del alma en la ruina,

(70) L. M. Mora, *Palabras interiores*.

(71) R. Pombo, t. II, *Un aroma*.

luz en la oscuridad, oro en el cieno...
..... Tal era mi tributo [de poeta] (72).

..... Y dijo el buey al pájaro: "Nos cansas
con tu inútil cantar;
desciende de las ramas, vagabundo,
y ven a trabajar;
ven a labrar la tierra, como hacemos
los bueyes, sin vagar.
¿Qué gana el mundo con tu doble holganza
de volar y cantar?"

Y dijo el ave: "Yo también trabajo:
mi reja es la canción;
y abro surcos también, mas no en la tierra,
sino en el corazón."

De pronto hubo una tregua inesperada
que embotó el aguijón;
tornóse el rostro del gañán sonriente;
la yunta descansó.

.....
¿Qué era lo que endulzaba del trabajo
la inexorable ley?

.....
¡Era la voz del ave, que trinaba
sobre el asta del buey! (73).

2. Esa vida interior del arte pugna por tomar *forma*,
porque en ella encuentra su término.

..... ¡Oh universal cadena! ¡Oh profundísimos
amores del espíritu y la forma!
¡Oh divino poder de humanas cifras
que años y mundos de distancia borran!... (74).

¡Oh, quién versos escribiera!
¡Oh, quién otra vez pudiera

(73) R. Pombo, *Declamos ayer...*

(73) D. Uribe, *En el barbecho*.

(74) R. Pombo, t. II, *Un aroma*.

arrojar el alma entera
hecha llama en el papel! (75).

Porque, al fin, ¿qué es la forma, qué es el verso, sino la expresión de la vida interior, que puede regenerarse reproduciéndose exteriormente?

El verso es vaso santo: poned en él tan sólo
un pensamiento puro,
en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes
como burbujas de oro de un viejo vino oscuro.

Allí verted las flores que la continua lucha
ajó del mundo frío:
recuerdos deliciosos de tiempos que no vuelven,
y nardos empapados en gotas de rocío.

Para que la existencia mísera se embalsame
cual de una esencia ignota,
quemándose en el fuego del alma enternece,
de aquel supremo bálsamo, ¡basta una sola gota! (76).

3. El arte y el amor son entre sí como la gloria aliada
con la belleza.

..... Ven, ámame si quieres ser immortalizada,
cantada eternamente de mi laúd al son,
y eternamente bella y eternamente amada,
tal como yo te admire, como te cante yo (76).

Este mismo tema es el de un soneto que tengo por uno
de los más perfectos que se han escrito en castellano:

Es tu belleza fúlgida incompleta:
le falta el canto que a lo bello exalta
y lo convierte en inmortal; le falta
el homenaje excelso del poeta.

(75) J. E. Caro, l. VI, XIV, *El mayor pesar*.

(76) J. A. Silva, *Ars*.

(77) R. Pombo, t. I, *Solo*.

Y a mí, que anhelo coronar la meta
esquiva de una inspiración muy alta,
fáltame el ser a cuyo influjo salta
el verso invicto que a los siglos reta.

Infunde en mí tu claridad de cielo,
y yo te cantaré con la nobleza
de un arte digno de eternal memoria.

Y quedarán—¡mi inspirador modelo!—
mis sueños convertidos en belleza
y tu belleza transformada en gloria (78).

4. Finalmente, esta emoción del arte, esta palpitante aspiración por la belleza, siempre insaciable, es la aspiración de algo infinito, de ese infinito que anhela todo hombre y que tantas veces se encuentra en los sentimientos románticos.

Ni las sutiles mirras, ni las leonadas pieles,
ni las volubles palmas que riegan sombra amiga,
ni el ruido sonoro de claros cascabeles
alegran las miradas del rey de la fatiga.

¡Oh artistas! ¡Oh camellos de la llanura vasta
que vais llevando a cuestras el sacro Monolito!
¡Tristes de Esfinge! ¡Novios de la Palmera casta!
¡Sólo calmáis vosotros la sed del infinito!

¿Que pueden los ceñudos? ¿Qué logran las melenas
de las zarpadas tribus cuando la sed oprime?
Sólo el poeta es lago sobre ese mar de arenas,
sólo su arteria rota la Humanidad redime (79).

El arte vaticina. El genio del artista
no imita lo creado, se siente creador;
se lanza al infinito donde lanzó su vista...

(78) M. Rasch Isla, *Cuando las hojas caen... Sueño de artista.*

(79) G. Valencia, *Los camellos.*

y vuelve hacia la tierra y anuncia una conquista,
cargado con los dones del mundo que soñó (80).

De eterna dicha el corazón sediento,
aunque fugaz la vida se deshaga
como en las ondas que conturba el viento
leve fulgor de lumbre que se apaga,
mientras doliente vaga
por esta senda tenebrosa el hombre,
con hondo afán que siempre se renueva,
para vencer el tedio del camino,
doquier persigue cuanto ser le lleva
una imagen vivaz de su destino.

Nimbo de luz que a la Verdad circunda,
la Belleza suspende la mirada,
y en inefable claridad le inunda
y a lo Inmortal su espíritu traslada.

Emanación sagrada,
vislumbre pura que a la tierra anuncia
un sol de gloria que jamás declina;
el corazón se sacia en la Belleza,
y absorto contemplándola adivina
que a Dios, por ella, la ascensión empieza (81).

(80) G. Gutiérrez González, *Al señor Aquiles de Malvasi*.

(81) J. J. Casas, *Las artes*.

CAPITULO V

El mundo superior

CAPÍTULO V

El mundo superior

El poeta romántico ve más allá de su mundo interior y por encima de todo lo finito un mundo superior: el reino del infinito.

“No hay poeta impío o libertino de nuestro siglo que no haya sentido, y no haya expresado enérgicamente, la preocupación del misterio del infinito y el convencimiento de que *una esperanza inmensa* ha atravesado la tierra” (1), ha escrito, a propósito del *Genio del Cristianismo*, uno de los críticos que mejor han comprendido el espíritu romántico. Es que desde el resurgimiento romántico “un souffle religieux travaille la pensée humaine”, como dice Lamartine en su discurso de entrada en la Academia (1830). Nunca tuve intención de afirmar que los románticos hayan sido siempre verdaderos cristianos sólo por ser románticos. Lo que sí creo se desprende suficientemente de la primera parte de este libro es que por el mundo ha pasado una idea, una filosofía, una civilización, algo profundamente penetrante que ha infundido ciertas maneras de pensar y ha sembrado en

(1) Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V, p. 199 y sigs.

todas las almas ciertas ideas sobre la vida, sobre ultratumba, sobre el infinito, que han confundido sus raíces con las de la misma psicología moderna.

En Europa, sobre todo en los últimos tiempos, esa psicología se ha hecho enorme, temiblemente complicada. La confusión de ideas filosóficas y religiosas, los adelantos sorprendentes de las ciencias interpretados en tan diversos y contrarios sentidos, el refinamiento en el arte y en las costumbres han producido una hiperestesia orgánica y psíquica tan álgida que la vida interior de las almas de artistas toma muchas veces el aspecto revuelto, lóbrego y profundo de un caos. El refinamiento aumenta el ansia del placer infinito; las teorías científicas más materialistas no logran extinguir en las almas los temores o las esperanzas ultraterrenas; los débiles y confusos principios sobre filosofía y religión no logran dar solución aquietadora para las grandes cuestiones humanas sobre el destino del hombre; el dolor, el amor, la inmortalidad, el infinito siguen siempre en pie, exigiendo una respuesta definitiva y satisfactoria, y por eso el arte, la poesía lírica, se hace la voz de la angustia, de la duda, de la queja...

En la poesía colombiana el problema se presenta menos complejo que en la europea. La vida no ha entrado del todo en la vertiginosa complejidad de la europea y las ideas filosófico-religiosas son más arraigadas en su uniformidad. Ha habido excepciones en poetas que han entrado totalmente en el refinamiento cultural del antiguo mundo en sus aspectos más críticos y exaltados, y, en general, el temperamento sutil y filosofador de la raza lleva también a la poesía los grandes problemas humanos, pero ordinariamente los trata con certeza y con esperanza.

El presente capítulo nos mostrará en la poesía colombiana esa "preocupación por el problema del infinito", que es quizá el rasgo más hondo de la poesía romántica.

Dividamos el copioso material en tres grandes grupos:

I. Lo que se refiere directamente a una objetividad superior;

II. Lo que expresa principalmente la preocupación por el destino humano, y

III. La elevación a lo infinito por lo finito.

§ I

La objetividad superior

I. El instrumento más perfecto con que se mira a ese mundo superior es *la fe*.

¡Oh sí, la fe que alcanza el infinito
y a la santa verdad nos eslabona,
debe siempre al cantor su primer grito,
el culto a Dios su más brillante rito,
la apoteosis su mejor corona (2).

Creer: aquí está todo. ¡No hay tal suerte!
Creyendo, ¿qué tememos de la vida?
Creyendo, ¿qué tememos de la muerte?

Sé, oh existencia, pues, muy bienvenida,
si feliz, por feliz; si infortunada,
porque me hará feliz tu despedida.

.....
Y lo único mortal que no varía
es que si alguno fué feliz con duda,
ninguno fué infeliz porque creía.

Que tú [oh fe] aligeras nuestra carga ruda,
y que en la hora sería, en la agonía,
¡ay, ay del hombre a quien la fe no ayuda! (3).

(2) R. Núñez, *Ideales*, I.

(3) R. Pombo, t. I: *Alfa y Omega*.

Por donde quiera mi calor difundo,
y estoy ante la cuna de igual modo
que ante el lecho final del moribundo.

En mis manos erguidas llevo todo
el peso de la tierra. Yo la rijo,
yo la oriento y la salvo a mi acomodo.

Donde los ojos taumaturgos fijo,
tornan a verdecer las ya marchitas
ramas de la ilusión y el regocijo.

En aquellas catástrofes malditas
en que pelagra el hombre combatiendo,
en sus vacilaciones, en sus cuitas,
en sus miserias, en el vicio horrendo,
entre la peste, en la orfandad injusta,
mi infatigable lamparilla enciendo (6).

..... Bajo su apocalíptica sentencia,
corrompida la carne, el pecho roto,
y los ojos sin luz, por la existencia,
¿cómo siguen los hombres? ¿Qué remoto
paraje ven lucir en lontananza?
¿Qué línea de oro en su nublado inmoto?
—Miran mi irradiación, que a todo alcanza;
el rayo azul que por doquier difundo...
¡Y prosiguió volando la Esperanza
sobre la frente inmemorial del mundo! (7).

3. Hay una afinidad profunda entre la estructura psicológica del romántico y el infinito cristiano.

Aquí ofrezcamos sólo dos ejemplos de cristianos convencidos.

¡Ven, y en las vivas fuentes del bautismo
recibe, oh niño, de cristiano el nombre;
nombre de amor, de ciencia, de heroísmo,
que hace en la tierra un semidiós del hombre! (8).

(6) M. Rasch Isla, *La visión*, I.

(7) Idem, *ibid.*, II.

(8) J. E. Caro, l. VII, II, *El bautismo*, I.

¡Oh prenda de mi amor, dulce hijo mío!
 Cuando en edad y para bien crecieres
 (y en el gran Padre universal confío
 vivirás para el bien lo que vivieres),
 serío entonces quizá, meditabundo,
 de ardor, de ciencia y juventud llevado,
 quieras curioso visitando el mundo,
 juzgar lo que los hombres han fundado;
 conocerás entonces por ti mismo;
 verán tus ojos, palparán tus manos,
 lo que puede el milagro del bautismo
 en los que el nombre llevan de cristianos.

Sí; do naciones prósperas hallares,
 sujetas sólo a moderadas leyes
 que formaron Senados populares
 y que obligan a súbditos y a reyes;
 do al hombre vieres respetar al hombre,
 y a la mujer como su igual tratada,
 modesta y libre, sin que al pueblo asombre,
 viva fiel sin vivir esclavizada.

.....
 Allí do respetándose a sí mismo
 vieres al hombre amar a sus hermanos,
 podrás clamar: "¡Honor al Cristianismo,
 que éstos no pueden ser sino cristianos!" (9).

¡Oh! Si el poder de Cristo es sólo grande;
 si para hacer viajar su pensamiento
 ha arrebatado el rayo al firmamento;
 si puede al mar y al huracán vencer;
 si el universo entero se somete
 al vigor de su espíritu fecundo,
 en tu santa doctrina, ¡oh luz del mundo!,
 el secreto ha de estar de su poder.

¡Ven, por piedad! ¡No dejes de mi patria
 el verde valle, la tendida loma;
 guárdale su pureza de paloma
 a la nación cristiana en que nació! (10).

(9) J. E. Caro, l. VII, II, *El bautismo*, II.

(10) J. Arboleda, *Gonzalo de Oyón*, cuadro VII.

Porque extraviado por la ciencia vana
interrogó la misteriosa y muda
verdad del Increado, y de la duda
hundióse en el abismo aterrador.
Rota la fe, no hay vínculo bendito
que a Dios nos una: sin piloto vamos,
y del delito en los escollos damos
que oculta el mar funesto del error (11).

Si como afirma el fragmento anterior la religión está sobre la ciencia y es su único piloto, ella está también sobre todos los otros intereses humanos. Así lo escribía el mismo poeta soldado desde la cárcel, que sufría por su patria y por su religión:

¡Patria! Por *tú* sacrificarse deben
bienes, y fama, y gloria, y dicha, y padre;
todo, aun los hijos, la mujer, la madre
y cuanto Dios en su bondad nos dé.
Todo, porque eres más que todo, menos
del Señor Dios la herencia justa y rica;
hasta su honor el hombre sacrifica
por la Patria, y la Patria por la Fe.
¡Guardemos nuestra fe! Grande es el mundo,
y si nos falta tierra en que vivamos,
no ha de faltarnos tierra en que muramos:
unas pocas pulgadas bastarán.
Y ¡adiós, tiranos! ¿Quién podrá arrancarnos
ya nuestra libertad y nuestra vida?
¿Quién echar de su tierra prometida
a quien guardó tu ley, Dios de Abrahan? (12).

4. Aun a la naturaleza infinita de Dios ha dedicado un canto el alma romántica, empezando por confesar su propia impotencia.

(11) J. Arboleda, *Gonzalo de Oyón*, cuadro VII.

(12) Id., *Estoy en la cárcel*.

¡Oh mísero pigmeo
 que al Padre de las cosas y los seres
 a tu comodidad y a tu deseo
 y exigua proporción amoldar quieres!
 Dios es ilimitado.
 Es de su esencia explanación lo inmenso.
 Para El ni pasa el tiempo ni ha pasado,
 ni rigen relación, fin ni comienzo (13).

Oye: Dios es. Aun más allá del mundo,
 y antes que el mundo fuese, El existía;
 al resplandor del sempiterno día
 goza feliz de su inmortal beldad.
 Sabio y fuerte, benévolo y fecundo,
 quiso manifestar su omnipotencia,
 ¡y aun más que su poder y vasta ciencia
 quiso fuese alabada su bondad!

Mas el perfecto, el Infinito es uno:
 El, do todo principia y se termina;
 El solo al vago porvenir domina
 del centro de su inmutable eternidad.
 Ni al hombre, hijo de Dios, ni a ser alguno
 dar pudo Dios lo que es de Dios tan sólo:
 ¡en la mano abarcar de polo a polo
 del tiempo y la creación la inmensidad! (14).

A veces el poeta lo siente en su propia conciencia:

El mismo entre mi espíritu a veces me enajena,
 y tiemblo, como al pulso del piélago el batel... (15).

5. *Cristo* es el punto del universo donde el infinito se unió por amor a lo finito para atraer al hombre finito a Dios infinito, que es el cielo del hombre. Este es un tema inmenso que, como el anterior, abruma la potencia poética. Por eso los artistas prefieren generalmente expresarlo por aspectos más humildes, personales y afectivos.

(13) R. Núñez, *Jehová*.

(14) J. E. Caro, l. VI, XXXV, *La bendición*, X.

(15) R. Pombo, t. II, *Indiferencia*.

EL ALMA

—Señor, voy hacia Ti; yo soy la oveja
que entre las zarzas se quedó perdida;
mira, Señor, la sangre de mi herida;
oye, Señor, de mi dolor la queja.

Cuando tu mano de pastor nos deja,
¡cuán amarga y cruel es nuestra vida,
y cómo llora el ánima afligida
si del rebaño del amor se aleja!

¡Pobre alma que cruzó valles y montes
y dejó en los brumosos horizontes
sus ideales y sus ritos muertos!

Hoy mueve a ti sus miembros fatigados.
¡Si están tus brazos para el mal cerrados,
en cambio están para el perdón abiertos!

JESÚS

—¡Pobre alma, te conozco! ¡Si eras mía
y una tarde lejana te perdiste,
y desde entonces, solitario y triste,
con los ojos nublados te seguía!

¿No escuchaste mi voz, que te decía
ante la muda tentación: "Resiste"?
¿Por qué, alma ingrata, de mi lado huíste,
si soy yo la Esperanza y la Alegría?

Ven a mis brazos, triste peregrino,
que regresas cansado del camino,
a refugiarte entre mi pobre manto.

Soy el Amor, que en místico derroche
hace de estrellas florecer la noche
con la inefable santidad del llanto (16).

(16) R. Nieto, *El alma vuelve a Dios* (en *La Crónica*, Bogotá,
8 marzo 1921.)

Un poeta presenta a Jesús, que viene a consolar a los heridos en el campo de batalla:

De pronto, entre las rubias vaguedades
del reflejo lunar, que en la llanura
difunde compasivas claridades,
se miran dos siluetas misteriosas
que parecen salir de la espesura
de la vecina selva.
Son dos hombres de extraña vestidura
y de egregia expresión; sobre sus frentes
flota un halo de luz diáfana y pura.
Uno de ellos su invernial cabeza
luce argentada por sedoso armiño...

.....
Su compañero es joven, triste, grave;
tiene la noble palidez del lirio;
en ese instante sonreír no sabe,
porque sufre un recóndito martirio.
Por su frente, de espinas coronada,
tibios hilos de púrpura serpean,
y de sus finas transparentes manos
rojos estigmas de dolor gotean.

¡Es el Divino Redentor doliente!
Al pasar entre cuerpos destrozados,
bajo la blanca túnica luciente
aparecen sus pies ensangrentados.

.....
Pero Jesús, sin detener la marcha,
dice al Apóstol: "Sígueme; yo anhelo
que los hombres me escuchen; es muy triste
dejarlos solos al tornar al cielo.
Antes que asome el esplendor del día
y comience de nuevo la matanza,
darán su aroma en aridez bravía
las rosas del perdón y la esperanza..." (17).

Por eso la Sagrada Eucaristía ha sido también tema de bellas efusiones románticas.

Todo en esos momentos respiraba
una pureza mística;
las luces matinales que alumbraban
la ignorada capilla;
los cantos religiosos que, pausados,
hasta el cielo subían;
el aroma suave del incienso
al perderse en espiras;
las voces ulteriores de otro mundo,
sonoras y tranquilas;
los dulces niños colocados junto
al altar de rodillas,
y hasta los viejos santos en los lienzos
de oscura vaga tinta,
bajo el polvo de siglos que los cubre,
mudos se sonreían (18).

..... ¡Te adoro, sí: cuando la sed oprime
la caravana de mi ensueño y gime
mi alma en medio al arrenal insano,
eres como el arroyo cristalino
adonde llega el pobre peregrino
a beber en el cuenco de la mano!

Cuando el niño discurre,
viene el buen Dios a visitarle el día
de la primera comunión..., ¡el nombre
más dulce que podría
en sus delirios inventar el hombre!
¡Fiesta olorosa a helecho y malvasía,
fiesta a que me llevó la madre mía;
cuyo recuerdo, en medio de la bruma,
ya en horas de tormenta, ora en la calma,
es un bosque de lirios que perfuma
y abre un surco de auroras en mi alma!

En la hora postrera,
al ausentarse el hombre de la vida,

(18) J. A. Silva, *Primera comunión*.

va el grupo familiar a la ribera
 para la inaplazable despedida;
 llega el Viático; al punto ordena y forja
 viento manso y sutil, azul profundo;
 echa pan eucarístico en la alforja,
 le da brújula y remo al moribundo,
 y mientras los pañuelos doloridos
 dicen adiós en el confín lejano,
 en medio de sollozos y alaridos,
 él, con segura mano,
 suelta el esquite entre el brumaje denso,
 deja las playas rudas e intranquilas
 y al gran viaje se va con el inmenso
 Sol de la eternidad en las pupilas!

.....
 La Hostia es la epopeya de la Espiga,
 la blanca animación del asfodelo,
 el más feliz descanso en la fatiga
 y la más pura síntesis de cielo.
 Río inmortal que nuestra sed mitiga;
 soplo enorme de Dios, a cuyo rastro
 el astro hecho humildad, baja a la hormiga,
 y ella se encumbra convertida en astro!

.....
 El átomo de arena
 funda la inmensidad. Todo se ordena
 y se eslabona en la ascendente escala
 que va hasta el infinito. El grano oscuro
 que de la tierra en el riñón resbala,
 presto será retoño esmeraldino;
 después, diadema de oro en el maduro
 penacho de la mies; ya en el molino
 caerá, como finísima cascada,
 para trocarse en pan; y en la Sagrada
 Misa, mientras la voz del campanario
 suelta en ondas solemnes su armonía,
 será trigo hecho Dios en el santuario
 cuando sube la blanca Eucaristía! (19).

6. Según un hermoso símil cristiano, *María* es la escala por la cual el hombre sube hasta el infinito. La maternidad divina es otro misterio insondable, y por eso el artista pocas veces se atreve a mirarlo de frente; pero muchas, en otros aspectos inefablemente amables.

Y Ella en lo Azul sonríe; bajo su manto egregio
te muestra a los cofrades, y cual presente regio

te da el *rosario* juvenil:

—escala grácil, hecha de pétalos de rosas—,
para que el hombre suba, de las terrenas cosas,
hasta la Torre de Marfil (20).

Ella en toda ocasión y en todo clima
es la esperanza de los triste; ora
de la coyunda bárbara redima
al que en mazmorra solitario llora,
o de agria roca en la desierta cima
se muestre a la inocente labradora
en vaporosa nivea vestidura
y haga brotar del arenal sediento
fresco cristal, cuya corriente pura
hondas miserias curará sin cuento;
o ya naciones estrechar consiga
a lucha santa, en invencible enlace,
y de la fe con la potente liga
al agareno bárbaro rechace;
o por las sombras de ignorado ponto
donde la humana intrepidez vacila
conduzca tres inermes carabelas
y sin zozobra, entre peligros, lleve
a ignoto mundo sus gastadas velas;
o en él—recuerdo que mi ser conmueve—,
en miserable y olvidada ermita,
hondas dejando de su amor las huellas,
ante asombrada multitud renueve
en tosco lienzo sus facciones bellas;
siempre es al pobre que sin luz transita

por esta senda de dolor siniestra,
 palma y oasis, báculo y lucero,
 "¡vida y dulzura y esperanza nuestra!" (21).

Uno de los temas favoritos es el *Angelus*. Martínez Mutis lo trata en una escena marina, cuando la nave *Trinidad*, capitana de la célebre expedición de Magallanes, vagando por el Mar del Sur se acercaba al Estrecho que más tarde llevó el nombre del héroe.

..... Entretanto, prendida a la techumbre
 que en torno arropa la llanura vasta
 del piélago, una lágrima de lumbre
 en el azul purísimo se engasta.
 Es la clara pupila
 de Dios. Como de un halo de violetas
 descienden sus albores
 con agua de irisados resplandores
 y se van agrandando sus facetas
 mientras que sube hacia el cenit. Rutila
 con plenitud de claridad tranquila;
 y pudo el nauta imaginar, al verla
 romper sobre el confín su casto broche,
 inmensa y nacarada madreperla
 pescada por los buzos de la noche.
 La bendición del cielo
 bajó hasta el alma oscura
 de la marinería,
 y de la *Trinidad* se alzó a la altura
 unánime clamor: ¡*Ave María!*

Blancura de las rosas de la primera cita;
 leche y miel del jugoso país de Canaán;
 gracia morena—orlada de sol—de Sulamita;
 sándalo que perfuma las aguas del Jordán.

Se anuncia ya en la infancia del mundo tu visita.
 Las doce tribus fieles te esperan con afán;
 tú alegras a la tierra, venciendo a la maldita,
 tortuosa mensajera del odio de Satán.

Puerta del cielo, fuente de segura eficacia,
que, siendo la más pura de todas las mujeres,
lloraste con la pena mayor bajo la Cruz:
Dios te salve, María, llena eres de gracia,
el Señor es contigo y bendita tú eres,
y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.

Emperatriz del llanto, melancólica y muda,
que tuviste en los ojos, al morir el Señor,
las ojeras moradas de la tarde ya viuda:
un dolor no ha existido cual tu inmenso dolor.
Bajo el golpe no gimes: desgarrada y desnuda
va regando tu herida celestial resplandor,
como el heno que corta la guadaña filuda
y que deja los filos perfumados de amor.
Por la cruz y los clavos, por el largo camino,
por la hiel y el vinagre y el lanzón de Longino,
por el buey que al Bambino alentara en Belén,
Santa María, Madre de Dios, ruega, Señora,
por nosotros los tristes pecadores, ahora,
ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén (22).

7. El objeto final de la esperanza es el *cielo*, que ha tenido también expresión en la lírica romántica.

..... Cual dulce aparición entonces vienes
y endulzas, si no acabas, mis enojos;
prestas calor a mis heladas sienes,
infundes luz a mis dolientes ojos.
¡Y me dices que el bien eterno existe
y que hay amor sin farsas y sin dolo,
cuando en medio al placer me encuentro triste,
cuando en medio al tumulto me hallo solo!
¡Oscuro soñador, ya no me espanta
ni me halaga la turba bullidora,
que a veces sufre el hombre cuando canta
y a veces goza el hombre cuando llora!
¡Amo la soledad del cementerio
do "la azulada flor" (23) vierte su aroma,

(22) A. Martínez Mutis, *La esfera conquistada*. X.

(23) Parece que desde la Edad Media se daba ya una significación profunda al color azul; pero éste se hizo un símbolo román-

me hablan los muertos voces de misterio
y es el silencio su inmortal idioma! (24).

..... Y libre al fin de la cadena incómoda
que tu cuello a la tierra sujetó,
atravesaste por la estrecha bóveda
cual por arco de triunfo a otra región (25).

Tras la yerta y monótona llanura,
tal vez en fuga desatada y loca,
llegando el tren del túnel a la boca
se hunde del cerro por la entraña oscura.
¿Quédase allí? ¿Se abisma, por ventura?
¡No! Surge ya de la horadada roca,

tico desde que Federico von Hardenberg (Novalis) describió la maravillosa *flor azul* en su novela *Heinrich von Ofterdingen* (capítulo I).—"Die blaue farbe ist die Farbe des Himmels. Sie verhüllt uns das Licht und gibt es. Da wo des Menschen Blick nicht mehr hinreicht, begegnet uns nicht die schwarze Nacht, sondern nur das sanfte Himmelsblau eines nicht ganz offenen, aber auch nicht ganz verborgenen Lichtes. Die blaue Farbe ist ein Verfliessen ins Unendliche. Alles, was in der Ferne steht, erscheint daher mit einem blauen Dufte überhaucht und verschleiert. Diese blaue Ferne ist das rechte Leben des himmlischen Sinnes, der mit Schwermut und Sehnsucht alles Bekannte in die Herrlichkeit einer wunderbaren Ferne taucht, der alles Irdische mit dem Dufte eines himmlischen Ahnens überhaucht." (L. Kastner, *Martin Deutingers Leben und Schriften*, página 603.) (El color azul es el color del cielo. El nos envuelve la luz y nos la da. Allá donde no alcanza ya la vista humana, nos sale al encuentro, no la noche negra, sino el suave azul celeste, medio visible y medio encubierto. El color azul es un deslizarse hacia el infinito. Por eso todo lo que está en la lejanía aparece envuelto y velado con una bruma azulada. Esa azul lejanía es la verdadera vida del sentimiento celeste, que con su melancolía y con su nostalgia sumerge todo lo conocido en la gloria de un alejamiento milagroso y que difunde sobre todo lo terrestre el ambiente de un presentimiento de cielo.)

Th. Gautier habla también de "ce dahlia bleu, emblème de l'éternel désir". (*Histoire du romantisme*, VIII.)

(24) C. A. Torres, *Nocturno*.

(45) G. Gutiérrez González, *A Tomás M. Flórez. En su tumba*.

y en dulce clima respirando toca
vasta región de espléndida hermosura.

No en sombras, no, nuestro correr termina;
no es fin la tumba ni durable casa,
sino estación que al término encamina.

No es la fosa del hombre el paradero,
que apenas el túnel de la muerte pasa,
mundos de luz sorprenden al viajero (26).

¿Adónde va el gemido que por los aires flota?
¿Será la muerte muda el fin de la jornada?
¿Se perderá sin eco la dolorida nota?
¿Tras de la recia lucha se encontrará la nada?
..... ¡Boguemos! Hay tinieblas, pero la aurora luce;
hay horas de tormenta, pero horas de bonanza;
el Amor es piloto que al puerto nos conduce;
eterno es el impulso, la nave siempre avanza.

¡Hasta llegar do mire tornado la criatura
en realidad su anhelo y en lumbre sus dolores;
donde la paz impera, donde el amor fulgura
y rasguen las tinieblas eternos resplandores!

Hasta alcanzar un cielo donde el amor la impele,
do todo lo que se hunde airoso se levante,
y aquello que se arrastra, por el espacio vuela,
y todo lo que llora sobre la tierra, cante (27).

8. Y el medio de llegar a esa altura es la *virtud*, tema que también tiene muchas conexiones con todo lo que se refiere al infinito.

En el gran día en que de Dios la gloria
se te presente en su verdad y luz,
hallará el ángel, al abrir tu historia,
bajo cada dolor una virtud (28).

Por eso el supremo tipo de virtud es *el mártir*, que por el Infinito hace holocausto de todo lo que tiene fin.

..... Gasas de claridad amarillenta
la luna tiende por el circo mudo,

(26) J. J. Casas, *Crónicas de aldea*, CXLIV, *El túnel*.

(27) D. Uribe, *Selva*, III.

(28) J. E. Caro, l. III, IX, *Dolor y virtud*, III.

de pálido matiz un friso argenta
pone toques de luz en un escudo;
y en el árido polvo del combate,
donde reposa la falange inerte,
como una lluvia de piedad se abate
y acaricia los siervos de la Muerte,
que a deleitar del pueblo los antojos
y del César los bárbaros sentidos,
fueron—en el azul puestos los ojos—
cual rubio trigo del Señor molidos.

Allí, bajo la zarpa de las fieras,
la doncella sin par, el blondo niño,
confundieron rizadas cabelleras
y frescas manos de color de armiño.

¿Quién los conocerá? De sus bellezas
no queda rastro: zarpas de leones
deshojaron la flor de sus cabezas,
y el cuervo devoró sus corazones...

.....
Como cisnes alígeros, que el vuelo
gusten posar en lóbrega barranca,
súbite al Circo descendió del Cielo
una falange luminosa y blanca:

a sus vuelos filosa dentadura
mostró el chacal y preparóse listo
a destrozar la cándida figura
de los esbeltos ángeles de Cristo,
que apagando las alas refulgentes,
con un mirar de dioses afligidos,
inclinaron el lampo de sus frentes
para besar los mártires caídos.

.....
¡Oh huestes de sangrientos justadores!
¡Contra el rudo molar de los felinos
rompisteis vuestra cárcel de dolores
para beber los hálitos divinos!... (29).

§ II

El destino humano

Una de las ideas que han producido en los románticos más sinceros “estremecimientos metafísicos” es la idea o la preocupación del destino humano, que, en sustancia, viene a ser la preocupación por el infinito: “¿De dónde? ¿Adónde?” Esto es aún más de notar en los poetas incrédulos que en los creyentes. Los creyentes que tienen en su fe una solución exacta, terminante, satisfactoria de esas angustiosas preguntas, miran al porvenir con paz y esperanza. Los incrédulos miran ese *más allá* inexplorado y enigmático en una inquietud dolorosa y sombría. Es cosa interesante que los cantos más sentidos sobre estas graves cuestiones y los más empapados en sangre del alma han sido los de los poetas atormentados por la duda. Pero este tema, fecundo en sentimientos humanos, es de muy varios matices, y no siempre adquiere esa intensidad radical.

1. He aquí, por ejemplo, esa misma preocupación envuelta en una escena de la más impalpable sugestión:

Yo busco una flecha de oro
que, niño, de un hada adquirí,
y “Guarda el sagrado tesoro
—me dijo—; tu suerte está ahí.”

Mi padre fué un príncipe: quiere
un día nombrar sucesor,
y a aquel de dos hijos prefiere
que al blanco tirare mejor.

A liza fraterna en el llano
salimos con brío y con fe:
la punta que arroja mi hermano
clavarse en el blanco se ve.

En tanto mi loca saeta,
lanzada con ciega ambición,

por cima pasó de la meta
cruzando la etérea región.

En vano en el bosque vecino,
en vano la busco doquier:
tomó misterioso camino
que nunca he logrado saber.

El cielo me ha visto horizontes
salvando con ávido afán,
y mísero a valles y a montes
pidiendo mi infiel talismán.

Y escucho una voz: ¡*Adelante!*,
que me hace incansable marchar;
repítela el viento zumbante;
me sigue en la tierra y el mar.

Yo busco una flecha de oro
que, niño, de un hada adquirí,
y "Guarda el sagrado tesoro
—me dijo—; tu suerte está ahí." (30).

El romántico tiende a buscar una explicación ulterior
de las cosas:

En la lidia profunda, interminable,
de tanto bien y mal que nos rodea,
¿cómo saber lo que será durable
entre lo que se teme y se desea?

.....
¿Somos arpas eolias que vibramos
al soplo de la brisa de otra esfera,
o sombras que cual sombras caminamos
a lo cierto a través de la quimera?... (31).

A veces la meditación sobre el *más allá* toma un senti-
miento íntimo y melancólico.

..... Cuando siente el poeta esa ansia vaga
que le inspira y oprime,
piensa en que todo, cual la luz se apaga,
y se enamora de lo eterno y gime... (32).

(30) M. A. Caro, *La flecha de oro*.

(31) R. Núñez, *Ausente*.

(32) E. W. Fernández, *La oración*.

Nosotros a toda borrasca en el mar de la vida arrojados,
¿adónde con estas contrarias pasiones iremos al fin?

Por dentro, el empuje violento del mal que nos turba y oprime;
por fuera, la noche de todo lo incierto que habrá de venir.

El niño que ayer en la cuna al arrullo materno dormía
hoy mide sus fuerzas en ancho palenque de lucha tenaz;
mañana, cual arco ya roto al disparo de la última flecha,
descansa en el polvo y espera el tañido del juicio final.

Va todo pasando; nosotros mañana tampoco seremos.
¿Qué fué de los grandes? ¿En dónde su pompa y poder están hoy?
Las razas se extinguen, los pueblos perecen y van al olvido,
mas queda imperando, a través de los siglos, la ley del dolor.

¿Dolor!, tú nos hieres el pecho y el rostro nos bañas en llanto,
y tú nos arrancas acerbos gemidos de larga expiación.
¿No importa! Sabemos que el tiempo es tan sólo un instante divino:
que tú nuestras almas depuras para otra existencia mejor (33).

A veces no tiene ese tinte melancólico, sino más bien se
alza con la previsión del infinito conquistado.

Hay una hora secreta
que oye el héroe y el santo y el poeta;
algo muy hondo, apenas sentido,
que no vió el ojo ni escuchó el oído;
una visión de gloria
que anuncia a los que bregan la victoria.
y que cuando en la calma
del sueño un rumbo reveló inaudito,
es, en la oscura submersión del alma,
periscopio en que asoma lo infinito (34).

2. Sobre todo, ante la muerte, es inevitable ese pensamiento de un algo más allá.

Si nadie se alza de la tumba helada,
si no se resucita nunca aquí,
¡oh, bendita la muerte que asegura
que jamás volveremos a vivir!
..... ¿Es preciso dejar a los que amamos?

(33) E. W. Fernández, *El dolor*.

(34) A. Martínez Mutis, *La esfera conquistada*, II.

¿Conque es *morir* también separación?
 ¡Yo no quiero morir... solo a lo menos,
 si es que debe llorar alguien por mí!...
 ¡Yo no quiero morir..., yo tengo miedo!
 ¡Oh, miedo de quedarme y de partir!...
 Prolóngame la vida mientras vivan
 los que me obligas hoy a abandonar...
 ¡Haz, mi Dios, que me quede o que me sigan!
 ¡Pero yo solo, no, Dios de bondad!... (35).

¡La muerte tantos vínculos desata
 (tantos seres que amé mirar no puedo),
 que a veces pienso que mi amor los mata,
 y de amar a los vivos tengo miedo!
 ¡Oh sombras, todo en vuestro asilo triste
 a la esperanza torna el pensamiento:
 la cruz de leños que la grama viste
 y la inscripción del rico monumento!

Todo dice: ¡Esperad! La luz que lanza
 del cuerpo la deshecha podredumbre,
 ¿no es emblema también de la esperanza
 que sobre el polvo inerte alza su lumbre?

La Religión, vuestra ceniza fría
 que al quebrantar la losa irá a los cielos,
 guarda, como ave que el momento espía
 en que los huevos rompan los polluelos.

Esperad que el sonido penetrante
 de la final trompeta el aire hiera,
 la carne del sepulcro se levante,
 y al acento de Dios la Muerte muera (36).

3. Pero a veces el problema toma una actitud más terrorífica: es que la duda se alza entre la mirada del hombre y el infinito. Y el hombre, en su angustia extraviada, deja surgir del corazón una queja que formulan los labios.

¿A qué aspiramos? ¿Para qué vivimos?
 ¿Adónde van los pueblos y las almas?
 ¿Qué misteriosas leyes infringimos.

(35) G. Gutiérrez González, *Morir*.

(36) Francisco A. Gutiérrez, *Meditación*.

que así enclavadas sin cesar sentimos
 a infaustas cruces las heridas palmas?
 Es el hombre gusano de la tierra
 que anhela ser querub de esencia pura,
 arcano incomprensible en que se encierra
 el enigma fatal; ¡pobre criatura
 empujada por fuerza inexorable
 de la sombra sin fin al hondo foco!...

.....
 ¡Ay!, pero al fin del fatigoso viaje
 la edénica ciudad huye y se esconde
 cual mentido y fantástico miraje,
 y del mortal desesperado al grito,
 su Dios, el Dios de amor, sólo responde
 con el silencio y paz del infinito.

.....
 ¡Y ojos hay que no ven la luz del día!...
 ¡Y seres hay de suerte más sombría
 que la del hombre de la edad de piedra!
 Es porque en cada etapa de amargura
 la inteligencia con dolor sin nombre
 mata un error, corona alguna altura,
 pero no extingue el mal, ni sacia al hombre;
 y el mundo ya caduco tiembla y cruje
 con pavor escuchando de lo ignoto
 surgir con el fragor de un terremoto
 la ola tremenda que en las sombras ruge.
 ¡Es el dolor humano acumulado
 en el lento decurso de los siglos!... (37).

Era un poeta lírico, grandioso y sibilino,
 que le hablaba a la tierra una tarde de invierno
 frente de una posada y al volver de un camino:
 —¡Oh madre, oh tierra!—díjole—; en tu girar eterno
 nuestra existencia efímera tal parece que ignoras.
 Nosotros esperamos un cielo o un infierno,
 sufrimos o gozamos en nuestras breves horas,
 e indiferente y muda tú, madre sin entrañas,
 de acuerdo con los hombres no sufres y no lloras.

¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vivimos?
 ¿Conocen los secretos del más allá los muertos?
 ¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?
 ¿Hay un oasis húmedo después de estos desiertos?
 ¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos?
 ¿Por qué? Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta.

Yo, sacerdote tuyo, arrodillado y trémulo,
 en estas soledades aguardo tu respuesta.
 La tierra, como siempre displicente y callada,
 al gran poeta lírico no le contestó nada (38).

José Asunción Silva fué una de esas excepciones de que hablamos al principio de este capítulo: fué de los que han reproducido en sí mismos la complejidad del refinamiento europeo. Alma elevada e idealista — recuérdense los fragmentos poéticos presentados — pero extremadamente sensible al amor y al placer, cayó en el abismo de los sentidos. En ese espíritu sin voluntad educada y sin principios serios en filosofía y religión, la inextinguible preocupación del infinito se convirtió en un como rencor amargo y sarcástico contra toda ciencia y toda religión. Esa preocupación se transparenta en muchas de sus poesías líricas (39), y en una le dió la fórmula más cruda y la solución más triste.

¿Por qué de los cálidos besos,
 de las dulces idolatradas
 que en noches jamás olvidadas
 nos matan con locos excesos?

¿Son sabios los místicos rezos
 y las humildes madrugadas
 en las celdas sólo adornadas
 con una cruz y cuatro huesos?

¡No, soñadores del infinito!;
 de la carne el supremo grito
 hondas vibraciones encierra;

(38) J. A. Silva, *La respuesta de la tierra*.

(39) V., por ejemplo, *Triste*, *Psicopatía*, *Día de Difuntos*. De *Lord Tennyson*, etc.

dejadla gozar de la vida
antes de caer, corrompida,
en las negruras de la tierra (40).

Pero el poeta, apasionado por el ideal, no halló de hecho satisfacción en esa respuesta, y no encontrando otra se quitó la vida en 1896.

Otro poeta, Rafael Pombo, ya muchas veces citado y de quien dijimos que sabía interpretar la significación oculta de las cosas y elevarse por lo finito a lo infinito, tuvo también una *hora de tinieblas*. Así tituló él una larga composición en la que afronta desesperadamente el problema del dolor y de la que podría decir con tanta o mayor razón que Lamartine de su *Désespoir* (41): "c'est un blasphème d'un bout à l'autre". Esta pieza, que tiene analogías y quizá raíces en algunos pasajes de Byron (42), en la citada de Lamartine y más semejanza de forma que de espíritu con el célebre monólogo de Segismundo (42), muestra no que este poeta sea un impío, sino qué proporciones tan exaltadas toma la inquietud metafísica del alma romántica en las más extremadas alternativas: en la duda, en la negación, se estremece hasta lo más íntimo de su ser, y se revuelve contra el Ser que niega o pone en duda y lo insulta... Pombo, como lo declaró él mismo más tarde, escribió esos versos en unos momentos en que un agudo dolor físico lo atormentaba: fué orgánica y psicológicamente una *Hora de tinieblas*. Después, en la hora de la luz serena, expresó sus sentimientos normales en este soneto lleno de melancólica resignación y de tranquila esperanza:

No ya mi corazón desasosiegan
las mágicas visiones de otros días.

(40) J. A. Silva, ¿.....?

(41) *Médit. poét.*, VI.

(42) *Cain*, *Manfred*, etc.

(42) Calderón, *La vida es sueño*, jorn. I, esc. II.

¡Oh patria! ¡Oh casa! ¡Oh sacras musas mías!
 ¡Silencio! Unas no son; otras me niegan.

Los gajos del pomar ya no doblegan
 para mí sus purpúreas ambrosías,
 y del rumor de ajenas alegrías
 sólo ecos melancólicos me llegan.

Dios lo hizo así. Las quejas, el reproche,
 son ceguedad. ¡Feliz el que consulta
 oráculos más altos que su duelo!

Es la vejez viajera de la noche,
 y al paso que la tierra se le oculta
 ábrese, amigo, a su mirada el cielo (43).

4. La aspiración, y por lo mismo la convicción por el infinito humano encerrado en la palabra *inmortalidad*, es innato sentimiento romántico.

A la luz de la tarde moribunda
 recorro el olvidado cementerio,
 y una dulce piedad mi pecho inunda
 al pensar de la muerte en el misterio.

Del Occidente a las postreras luces
 mi errabunda mirada sólo advierte
 los toscos leños de torcidas cruces,
 despojos en la playa de la Muerte.

.....

Y al oír el rumor en la maleza,
 mi mente inquiere, de la sombra esclava,
 si es rumor de la vida que ya empieza
 o rumor de la vida que se acaba.

¿Muere todo?, me digo. En el instante
 alzarse veo de las verdes lomas,
 para perderse en el azul radiante,
 una blanca bandada de palomas.

Y del bardo sajón el hondo verso,
 verso consolador, mi oído hiere:

“No hay muerte, porque es vida el universo:

Los muertos no están muertos... ¡Nada muere!" (44).

.....
 Peregrina en la sombra, el alma yerra
 cuando un perdido bien llora en su duelo.
 Los dones de los cielos a la tierra
 no mueren... ¡tornan de la tierra al cielo!
 Si ya llegaron a la eterna vida
 los que a la sima del sepulcro ruedan,
 ¡con júbilo cantemos su partida
 y lloremos más bien por los que quedan!

.....
 La dulce faz en el hogar querida,
 que fué en las sombras cual polar estrella;
 la dulce faz, ausente de la vida,
 ¡ya sonríe más fúlgida y más bella!

La mano que posada en nuestra frente,
 en horas de dolor fué blanda pluma,
 transfigurada, diáfana, fulgente,
 ya como rosa de Sarón perfuma.

Y los ojos queridos, siempre amados,
 que alegraron los páramos desiertos,
 aunque tras sombras los miréis cerrados,
 ¡sabed que están para la luz abiertos!

.....
 Por eso cuando en horas de amargura
 el horizonte ennegrecido vemos,
 oímos como voces de dulzura;
 ¡pero de dónde vienen no sabemos!

.....
 A nuestro lado van. Son luz y egida
 de nuestros pasos débiles e inciertos.
 ¡No hay muerte!... ¡Todo alienta, todo es vida,
 y los muertos queridos no están muertos!
 Porque al caer el corazón inerte,
 un mundo se abre de infinitas galas,

(44) Es el que lleva por epígrafe la composición:

..... all the boundless universe
 Is life — there are no dead.

(J. L. Mc. Creery.)

y como eterno galardón, la Muerte
cambia el sudario del sepulcro en alas (45).

Veamos la misma idea a través de otra alma. Es otro poeta que ante el cielo estrellado siente la irremediable nostalgia de lo eterno, y en su meditación habla con las constelaciones.

EL HOMBRE

—Amplias constelaciones que fulguráis tan lejos
mirando hacia la tierra desde la comba altura,
¿por qué vuestras miradas de pálidos reflejos
tan llenas de tristeza, tan llenas de dulzura?

LAS CONSTELACIONES

—¡Oh soñador, escúchanos! ¡Escúchanos, poeta!
Escucha tú, que en noches de oscuridad tranquila
nos llamas, mientras tiembla con ansiedad secreta
la súplica en tu labio y el llanto en tu pupila.

Escucha tú, poeta, que en noches estrelladas,
cual bajo augusto templo descubres tu cabeza
y nos imploras, viendo que están nuestras miradas
tan llenas de dulzura, tan llenas de tristeza.

¿Por qué tan tristes? Oye: nuestro fulgor es triste
porque ha mirado al Hombre. Su mente y nuestra lumbre
hermanas son. Por siglos de compasión existe
en astros, como en almas, la misma pesadumbre.

Por siglos hemos visto la humanidad errante
luchar, caer, alzarse..., y en sus anhelos vanos
volver hacia nosotras la vista suplicante,
tender hacia nosotras las temblorosas manos,

y ansiar en tal desierto, ya lánguida, ya fuerte,
oasis donde salten aguas de vida eterna;
ya llega, llama, y sale con su ánfora la Muerte,
brindando el agua muda en su glacial cisterna.

.....

Es triste ver la lucha del terrenal proscrito;
es triste ver el ansia que sin cesar le abrasa;

el ideal anhela, requiere lo infinito,
crece, combate, agítase, llora, declina y pasa.

Es triste ver al Hombre, que lumbre y lodo encierra,
mirarnos desde abajo con infinito anhelo,
tocada la sandalia con polvo de la tierra,
tocada la pupila con resplandor del cielo.

Poeta, no nos llames—condule tu lamento—;
poeta, no nos mires—nos duele tu mirada—;
tus súplicas, poeta, dispérsanse en el viento;
tus ojos, oh poeta, se pierden en la nada.

Con íntima tristeza miramos conmovidas,
con íntima dulzura miramos pesarosas,
nosotras—las eternas—vuestras caducas vidas,
nosotras—las radiantes—vuestras oscuras fosas.

EL HOMBRE

—¿Todo es olvido y muerte? ¿Pasan gimiendo a solas
el mar con sus oleajes, la tierra con sus hombres,
y al fin en mudas playas deshácense las olas,
y al fin en mudo olvido deshácense los nombres?

¿Y nada queda? ¿Y nada hacia lo eterno sube?
Decid, astros, presentes a todo sufrimiento;
la ola evaporada forma un cendal de nube,
y el alma agonizante, ¿no asciende al firmamento?

¡No, estrellas compasivas! Hay eco a todo canto;
al decaer los pétalos, espárcese el perfume;
y como incienso humano que abrasa un fuego santo,
al cielo va el espíritu si el cuerpo se consume.

Vendrá noche de siglos a todo cuanto existe,
y expirarán, en medio de hielos y amargura,
los últimos dos hombres sobre una roca triste,
las últimas dos olas sobre una playa oscura.

Y moriréis, oh estrellas, en el postrero día...,
mas flotarán espíritus con triunfadoras palmas,
y alumbrarán entonces la eternidad sombría,
sobre cenizas de astros, constelaciones de almas (46).

§ III

A lo infinito por lo finito

Aunque ya hemos visto más de un ejemplo en que los fulgores suprasensibles de las cosas se convierten en relámpagos que descubren los horizontes de lo infinito, recojamos en este último artículo en cuatro grupos capitales algunas muestras de esta ascensión trascendente.

1. Por la naturaleza.

Después de las presentadas en el capítulo III, § V de esta sección, ofrezcamos sólo algunos ejemplos de inspiración ante los aspectos sugestivos de la naturaleza a la luz del crepúsculo o de la luna cuando

Todo exalta hondo apetito
de un eterno más allá,
diciendo: "Aquí sólo está
el germen del infinito..." (47).

Me place del campestre cementerio
por las sendas perderme intransitadas,
oyendo de la brisa en las cañadas
el antiguo monótono salterio.

¡Qué voces de las lindes del misterio
devuelven el rumor de mis pisadas!
¡Cuántas augustas sombras adoradas
tienen aquí su indisputado imperio!

¡Ah, no es esto morir! ¡La vida es ésta!
Aquí es bello el dolor sentido en calma,
cual nublado que el sol tiñe a su puesta.

Aquí, con Dios y mi esperanza a solas,
siento subir a dilatarme el alma
de la vecina eternidad las olas (48).

(47) R. Pombo, t. I, *Naturaleza*.

(48) J. J. Casas, *Crón. de aldea*, CLI, *A solas*.

Yo sé pulsar el alma de las cosas
 en íntimo concierto con la mía;
 yo interpreto la gran melancolía
 de las azules tardes misteriosas.

Yo sé qué dicen, al morir, las rosas
 que, abiertas al albor de un breve día,
 abrazan en amante compañía
 las tumbas de las vírgenes hermosas.

Yo en la inmensa creación miro la escala
 por do va el alma a su nativa altura;
 miro una flor que adoración exhala.

Cuando a morir lo hermoso se apresura,
 sus adioses cantando me señala
 otra inmortal, la efímera hermosura (49).

..... ¡Oh Luna, adiós! Quisiera en mi despecho
 el vil lenguaje maldecir del hombre,
 que tantas emociones, en su pecho
 deja que broten, y les niega un nombre.

Se agita mi alma, desespera y gime,
 sintiéndose en la carne prisionera;
 recuerda, al verte, su misión sublime,
 y el frágil polvo sacudir quisiera.

Mas si del polvo libre se lanzara
 ésta que siento, imagen de Dios mismo,
 para tender su vuelo no bastara
 del firmamento el infinito abismo.

Porque esos astros, cuya luz desmaya
 ante el brillo del alma, hija del cielo,
 no son siquiera arenas de la playa
 del mar que se abre a su futuro vuelo (50).

Esta belleza natural se muestra a veces tan solemne que
 el mundo se convierte en un vestíbulo de la eternidad:

¡Gran noche!... ¡Tanta majestad me aterra,
 tanta sublimidad me causa espanto!
 Dios cobija el misterio de la tierra
 con el misterio augusto de su manto.

.....

(49) J. J. Casas, *Crón. de aldea*, CLXIX: *Pensamiento de la tarde*.

(50) D. Fallon, *La Luna*.

Esta sublime paz que me estremece,
 este silencio asombrador, profundo,
 más bien que una hora mundanal parece
 la víspera imponente de otro mundo (51).

2. Por el arte.

El, como una de las manifestaciones más grandiosas del espíritu humano, tiene puntos de contacto con el infinito no sólo en las obras producidas en el mundo externo, sino también en los temas que toca y en la manera cómo éstos impresionan al alma artista.

Muchos son los que, con el inteligente escritor Julio Langbehn, han llamado al Cristianismo "die im tiefsten Sinne künstlerische Religion" (la religión artística en el más profundo sentido) (52); pero no han faltado quienes, como el mismo Schiller (53), se quejan cándidamente de que haya desterrado a los dioses olímpicos. Hegel se indigna contra esa queja después de haber expuesto con tanta profundidad filosófica y sobria elocuencia la amplitud y alteza del Cristianismo como idea artística (54). Guillermo Valencia contrapone en un poema, *San Antonio y el Centauro*, las dos religiones en su aspecto artístico, y afirma la victoria del Cristianismo por haber introducido en el arte dos infinitos: *Cristo y el alma*.

EL CENTAURO

..... No puede vuestro Cristo competir con Apolo,
 con el hijo soberbio del Ceñudo y Latona...

.....
 Van cayendo las sombras bajo el arco certero
 del Arquero divino; por el ancho sendero

(51) R. Pombo, t. I, *Extasis*.

(52) *Rembrandt als Erzieher* von einem Deutschen (cs. Julio Langbehn), V, 5.

(53) *Die Götter Griechenlands*.

(54) *Vorl. über die Aesthetik*, II. Band, II. Teil, II, III. Abschnitt.

que siguió la carroza, cruza el sol, pasa el día,
y la luz va regando su dorada armonía.

.....
Al Crinudo cantemos.

SAN ANTONIO

Es un ídolo yerto;
es un nombre en el mundo del espíritu muerto.

EL CENTAURO

Un dios más bello muestra que Apolo y Citerea.

SAN ANTONIO

El triste, el dulce, el pálido Rabí de Galilea.
Es el profeta joven: como dorada lluvia
tiembla su pelo dócil, fluye su barba rubia...

.....
y son sus ojos grandes, melancólicos, vagos,
y en su fondo reflejan, como místicos lagos,
el divino silencio de las noches tranquilas;
y, cual besos que miren, sus absortas pupilas
aprisionan la calma del azul horizonte;
son sus manos delgadas como lirios del monte;
por su voz habla el eco de un arrullo divino,
y en vez de lauros lleva la toca del rabino...

.....
¡Fué el trágico sublime! La flor de los dolores
regó desde ese instante sus cálidos olores,
y como banda nivea de cisnes familiares,
al arenal sin límites huyeron a millares
las vírgenes de Cristo que en su mansión de palma
hallaron lo que Grecia no supo ver: ¡el Alma!

.....
.....
y...

Súbito el Centauro, doliente, silencioso,
se fué sobre la arena con paso perezoso
alejando, alejando..., y entre la gris llanura
borró para los hombres su helénica figura,

mientras el viejo monje—con su báculo incierto—
con el signo de gracia borraba en el desierto
las huellas del Centauro... (55).

La inspiración es una manifestación divina de fuerzas divinas, es una pulsación del infinito en lo finito:

Las cosas visibles son velo no más, y al través de tal gasa
la mente otro mundo vislumbra: el real, el que nunca termina;
si el águila misma jamás con los ojos las nubes traspasa,
dió el cielo a los ojos eternos del alma, potencia divina.

Las frases sublimes jamás por la mente compuestas han sido;
el hombre es un arpa; el dedo divino la pulsa o la hiere,
y entonces, unidas a dulce sonrisa o a triste gemido,
palabras que viven por siglos y siglos el labio profiere.

No puede el artista prever cómo al fin brotarán sus creaciones;
él es como buzo que perlas rebusca por mar agitado;
las mira y se asombra de ver ya tangibles sus propias visiones,
y siente al mirarlas de orgullo de padre su pecho colmado.

.....
¿Sabéis por qué infunden las joyas del arte sutil calorío?
Porque hay en sus rasgos, su son o sus versos un robo a lo alto...
¡La jaula de carne en que el alma se agita por aire nació
oscila también cuando el ave inmortal en su seno da un salto!

Entrad en el templo del arte, dejando el sensual apetito,
cual polvo del viaje en el quicio, y postraos en súplica pía:
si entonces no oís cual orquesta lejana del mundo infinito,
¡salid del santuario, barred vuestra alma, volved otro día! (56).

3. Por el dolor.

El poeta romántico, tan sensible al dolor, no siempre lo mira en sí mismo ni siempre se queja de sus golpes; a veces ve en ese misterio cruento la significación de una finalidad sublime: el mérito humano y el galardón eterno.

(55) G. Valencia, *San Antonio y el Centauro*.

(56) E. W. Fernández, *La inspiración*.

De agitación sin treguas la Humanidad cansada
 acepta del Nirvana la estúpida quietud;
 mas yo, oh Jesús, prefiero crucifixión a nada,
 tormentas que fecundan a estéril beatitud (57).

El hombre ignorante, egoísta, de dicha completa sediento,
 en fuentes que brotan del fondo del vicio se lanza a beber,
 y viendo quizá en el fondo la imagen del cielo radiante,
 recuerda su origen y aparta los labios aún muertos de sed.

.....
 Nosotros, a toda borrasca en el mar de la vida arrojados,
 ¿adónde con estas contrarias pasiones iremos al fin?
 Por dentro, el empuje violento del mal que nos turba y oprime;
 por fuera, la noche de todo lo incierto que habrá de venir.

.....
 ¡Dolor, tú nos hieres el pecho y el rostro nos bañas en llanto,
 y tú nos arrancas acerbos gemidos de larga expiación!
 ¡No importa! Sabemos que el tiempo es tan sólo un instante divino,
 que tú nuestras almas depuras para otra existencia mejor (58).

Cuando en mitad de su triunfante vuelo
 el rojo sol las cumbres ilumina,
 hacen los rayos que su faz fulmina
 los flacos ojos apartar del cielo.

Mas cuando tiñe de la tarde el velo,
 sosegada, la lumbre vespertina,
 la mirada, perdiéndose, domina
 orbes más vastos que soñó su anhelo.

Mientras la dicha sus fulgores lanza,
 la mente hundida en terrenal bajeza,
 nada divino a penetrar alcanza;
 crepúsculo del alma es la tristeza,
 a cuya luz la tímida esperanza
 la playa ve do el infinito empieza (59).

Ya vimos antes (60) el estrecho vínculo que existe entre

(57) R. Núñez, *Nirvana*.

(58) E. W. Fernández, *El dolor*.

(59) J. J. Casas, *Crepúsculo*.

(60) Sección segunda, capítulo III, § IV, 3.

el amor y el dolor. Ese mismo vínculo misterioso los une también con el infinito.

Tú que haces la desdicha de la tierra,
¡oh Amor!, ¿no harás la dicha de los cielos? (61).

4. Por el amor.

Porque el amor es entre las cosas humanas la que más relaciones tiene con el infinito: esas capacidades insondables que descubre y esas aspiraciones atormentadoras por su inmensidad, ¿no son una revelación del infinito humano, es decir, de una naturaleza creada para un destino infinito? Fuerte y profundamente dijo Musset:

Doutez, si vous voulez, de celui qui vous aime,
D'une femme ou d'un chien, mais non de l'amour même (62).

Rafael Pombo, a quien citamos hace un momento y quien en muchas ocasiones nos ha presentado tan puros los caracteres románticos, es sin duda el que puso en sus palabras de amor, con más verdad y fuerza trascendente y poética, la vibración que hace sentir el infinito. "Dió a sus versos una melodía penetrante, una vibración honda y patética que convierte en himno religioso la expresión ardiente y viva de la pasión humana. Tuvo el sentimiento de lo infinito que envuelve en majestad y misterio sus confidencias de amor" (63).

Ya que de amor, Dios mío, mi corazón formaste,
a semejanza tuya que todo eres amor;
ya que uno, un solo anhelo en mi ánima inspiraste,
¡ay!, el de ser amado tanto cual amo yo,

(61) R. Pombo, t. I, *El amor*.

(62) *La Coupe et les Lèvres, Dédicace*.

(63) Antonio Gómez Restrepo, *Poesías de Rafael Pombo, Estudio preliminar*, p. XI.

depárame en la tierra el solo bien que pido;
 preciso para mi alma, cual para el mundo el sol,
 cual para el pez las ondas, cual para el ave el nido:
 un corazón que me ame tanto cual amo yo (64).

..... A espaldas del salón estrepitoso,
 do la danzante muchedumbre hervía,
 como aéreo jardín colgaba al fresco
 la opaca galería...

..... Dejábamos atrás el polvo humano;
 delante estaba lo inmutable: Dios;
 el imán de su amor en nuestras almas;
 juntos al fin los dos.

Roto el secreto abrasador de tanta
 noche sin sueño y tanto sol sin luz;
 fundida en un abrazo silencioso
 la muda horrenda cruz.

Con indecibles penas lo compramos,
 sí, pero él vale más, mil veces más;
 y pasaron las penas, y ese abrazo
 no pasará jamás (65).

¡Cielo azul, astros bellos, aura pura,
 solemne encantadora soledad!
 Creación, rinde culto a la hermosura
 y a mi felicidad.

.....
 Todo en nosotros y en redor me dice:

Este es el paraíso precursor;
 tal soledad la eternidad predice;
 veo la mano de Dios que nos bendice;

Dios pide nuestro amor.

¡Dios, en tu luz, en tu verdad me abismo!

¿En dónde no estás tú que no te ven?

No; donde hay corazón no hay ateísmo.

¡Aquí te siento arder entre mí mismo!

¡Aquí estás en mi bien!... (66).

(64) R. Pombo, t. I, *Solo*.

(65) Idem, t. I, *Una hora*.

(66) Idem, t. I, *Extasis*.

¿Cuándo ha alcanzado éste que San Pablo llama "Mysterium magnum" una expresión más profunda y misteriosa que en las siguientes estrofas, tituladas *Misterio*?:

Cuando estoy junto a ti, mi mirada en la tuya embebida,
creo ver relampaguear el secreto más dulce de Dios,
y pienso que quizá nuestra vida refleja otra vida,
y nuestras voces son eco fiel de otras voces de amor.

Tal como eres, feliz, armoniosa y bendita como eres,
recuerdo que otra vez, no sé dónde, me amaste y te amé;
el suspiro que das, la palabra inmortal que profieres
vibran como algún son que entre sueños oyera otra vez.

Antes de verte yo algo tuyo he querido, he llorado,
como un alba de ti confundida de mi alba en la luz;
misteriosa intuición, cual memoria de un bien ignorado:
algo más que mi ser, ideal de otro yo u otra tú.

Te apareciste a mí cual mi casta niñez de otra vida,
y los brazos te abrí, y con triste delicia lloré...
¡Ah, volviste a tu Adán! ¡Mi Eva, mi hija, mi hermana perdida.
pan de amor que hizo Dios de mi sangre amasando la miel!

Te amo, y en tanto amor imagino que me amo yo mismo;
que sin ti no soy yo, que tú no eres tú misma sin mí:
en su inmensa virtud nuestro amor es inmenso egoísmo;
de nuestro doble ser la unidad de los dos veo surgir.

Nos miramos tú y yo: no es mi faz y tu faz lo que vemos;
en mis ojos ves tú lo que entonces en tus ojos veo yo:
una misma verdad que en un símbolo mismo leemos
con un *mutuo* mirar, refundido en un rayo creador...

.....
Alzan sublime voz los abismos que han hecho un abismo,
y rásgase entre luz en su fondo el Arcano de amor:
y oigo, veo, palpo al fin que ambos somos no más que uno mismo.
una imagen de Dios contemplada de pronto ante Dios.

La palabra mortal es mezquina, ridícula, oscura;
la verdad que está en dos uno solo no puede decir;
mas ven tú, ven a mí, tanto tiempo extrañada hermosura,
y hazme ver otra vez lo que en vano explicar pretendí (67)

Para el romántico, el cielo es la suprema realización del amor.

Porque al fondo del alma hierve activa
la aspiración al bien, inmenso anhelo
que nos hace entrever desde este limbo
los esplendores de otra vida: el Cielo.
Y el Cielo es el amor: una existencia
refundida en dos seres destinados
—con la mente y el alma y la conciencia—
a eternamente amar y ser amados (68).

Es la misma idea de Julio Flórez cuando espera volver a encontrarse con su madre:

Esperaré, y en día no lejano,
cuando se apiade mi contraria suerté
y me depare el ósculo de muerte
que ha de salvarme del contagio humano,
pienso que cielo y tierra y oceano
de gozo temblarán..., y que yo, al verte,
caeré de nuevo en tu regazo, inerte,
después de traspasar el hondo arcano.

Mas luego nuestras almas en un grito
de amor se fundirán..., y un mismo anhelo
nos llevará a los pies de Dios bendito;
y así como esos astros de áureo vuelo,
que vagan de infinito en infinito,
volaremos los dos de cielo en cielo.

Y en un eterno abrazo confundidos,
lejos de las mundanas mezquindades,
oiremos en las altas claridades
de la angélica orquesta los sonidos.

Y veremos con ojos sorprendidos
la desaparición de las edades,
hasta que el mundo envuelto en tempestades
caiga en rotos fragmentos esparcidos.

Y cuando en esa vida misteriosa
toda mi sed de dicha se mitigue
y tú sientas la calma prodigiosa
—como en el cielo todo se consigue—,
¡tú serás una estrella esplendorosa;
yo, un satélite tuyo... que te sigue! (69).

Y es lo que previó José Eusebio Caro en un momento sublime y profético:

..... Tranquila tú dormías, yo velaba;
llena de los perfumes del jardín,
la fresca brisa por la reja entraba,
y nuestra alcoba toda embalsamaba
de rosa y de jazmín.

Por cima de los árboles tendía
su largo rayo horizontal el sol,
desde el remoto ocaso do se hundía:
¡inmenso en torno de él resplandecía
un cielo de arrebol!

.....
Ningún rumor, o voz, o movimiento
turbaba aquella dulce soledad;
¡sólo se oía susurrar el viento
y oscilar, cual un péndulo, tu aliento
con plácida igualdad!

¡Oh! ¡Yo me estremecí!... ¡Sí, de ventura
me estremecí, sintiendo en mi redor
aquella eterna fúgida natura!
¡En mis brazos vencida tu hermosura!
¡En mi pecho el amor!

Y cual si alas súbito adquiriera,
o en las tuyas me alzara un serafín,
mi alma rompió la corporal barrera
y huyó contigo de una en otra esfera
¡con un vuelo sin fin!

Buscando allá con incansable anhelo
para ti, para mí, para los dos,
del tiempo y de la carne tras el velo,

ese misterio que llamamos cielo,
¡la eternidad de Dios!
Para fijar allí seguro y fuerte,
libre de todo mundanal vaivén,
libre de los engaños de la suerte,
libre de la inconstancia y de la muerte,
¡de nuestro amor el bien!
Y en un rapto de gloria, de improviso,
lo que mi alma buscaba hallar creí;
una secreta voz del paraíso
dentro de mí gritóme: "Dios lo quiso;
¡sea tuya allá y aquí!"
Y enajenado, ciego, delirante,
tu blando cuerpo que el amor formó
traje contra mi pecho palpitante...
Y en mi faz una lágrima quemante
¡de mis ojos brotó!... (70).

En fin, sobre todo en los instantes en que un hondo sentimiento de amor encuentra en la visión de la naturaleza un ambiente inspirador que lo hace más recogido y profundo, entonces es cuando más intensamente se estremece la arcilla humana porque el espíritu se sobrecoge por un presentimiento o, más bien, por una contemplación y una sensación del infinito.

..... Noche como ésta y contemplada a solas
no la puede sufrir el corazón:
da un dolor de hermosura irresistible,
un miedo profundísimo de Dios.
Ven a partir conmigo lo que siento,
esto que abrumador desborda en mí;
ven a hacerme finito lo infinito
y a encarnar el angélico festín.
¡Mira ese cielo!... Es demasiado cielo
para el ojo de insecto de un mortal;
refléjame en tus ojos un fragmento
que yo alcance a medir y sondear.

Un cielo que responda a mi delirio
sin hacerme sentir mi pequeñez;
un cielo mío que me esté mirando
y que tan sólo a mí mirando esté... (71).

..... Pero todo en redor, la limpia esfera,
el bosque, el viento, el pajarillo amable
semejaba en tu obsequio que quisiera
pagar por mí la dádiva impagable.

Escucha, recelosa de la sombra,
la blanda codorniz que al nido llama,
y al sentirnos parece que te nombra
y que por verte se empinó en la rama.

Escúchate a ti misma entre el concento
de aquella fiesta universal de amores,
cuando nos coronaba el firmamento
ciñéndonos de púrpura y de flores.

Esas flores murieron. ¿Pero has muerto
tú, fragancia inmortal del alma mía?
Años y años pasaron. ¿Pero es cierto
o es visión que existimos todavía?

Juntos aquí, como esa tarde, estamos,
y el mismo cielo es ara suntuosa
de aquel amor que entonces nos juramos
y hoy, en los mismos dos, arde y rebosa.

Ahí está el campo, el mirador collado,
el pasmoso horizonte, el sol propicio;
la cúpula y el templo no han cambiado:
vuelva el glorificante sacrificio.

¿Y no ha herido tal vez tu fantasía
que aquella tarde insólita, imponente,
fué sólo misteriosa profecía
de este misteriosísimo presente?...

En aquel himno universal un dejo
percibí melancólico, y al fondo
de una lágrima tuya vi el bosquejo
del duelo que hoy en lo pasado escondo.

Pasó... pero esa tarde en su misterio
citó para otra tarde nuestra vida,

y hela aquí. El alma recobró su imperio
del sol abrasador a la caída.

¡La tarde! La hora del perfecto aroma;
la hora de fe, de intimidad perfecta,
cuando Dios sobre el sol que se desploma
el infinito incógnito proyecta.

Cuanto es ya el suelo en fuego y tintes falto,
es de ardiente el espíritu y profundo,
y abiertas las esclusas de lo alto
flotamos como en brisas de otro mundo... (72).

.....

§ IV

Una pregunta importante

Y hemos terminado esta Sección, dedicada a estudiar los caracteres románticos en la poesía lírica de Colombia. Esa nación y esa poesía nacieron ayer: los frutos artísticos de un siglo escaso (73), si no están recogidos, sí están representados, aunque compendiosa y fragmentariamente, en las páginas precedentes. No creo necesario añadir nada para demostrar que la poesía colombiana es romántica y esencialmente romántica, pero no omitiré una sencilla observación.

La poesía colombiana ha brotado por la misma razón que brotan las flores: por fuerza de un principio interior, oculto, pero que crea por sí mismo su manifestación visible. Ella no ha crecido bajo los arquitectónicos rectilíneos del templo griego ni ante las estatuas de Atenas o de Apolo (74); creció sobre el campo abierto, nutrida por un suelo

(72) R. Pombo, t. I, *Decíamos ayer...*

(73) La composición más antigua entre las citadas (*Despedida de la Patria*, por J. E. Caro, p. 23) data de 1834.

(74) No quiero decir con esto que los poetas colombianos hayan desconocido o desestimado la literatura clásica, pues entre ellos hay excelentes traductores de obras griegas y latinas (v. gr., la tra-

virgen, regada por las aguas que bajan de los montes nevados, alimentada por el aire limpio de los Andes, y se desplegó bajo el firmamento tropical infinito al rayo del sol o al claror misterioso de las estrellas. Ahora bien; la poesía que rompió en una floración tan pujante, ¿hubiera adquirido el mismo vigor incontenible y primaveral si hubiera crecido en el ambiente clasicista del siglo XVIII? Más aún, ¿hubiera adquirido ese mismo vigor si hubiera crecido en un ambiente más genuinamente clásico, si se quiere, que en los siglos del Renacimiento? Creo tener razón al afirmar que no. La poesía colombiana ha florecido en la edad romántica, y el romanticismo, como tal, nunca desconoció ni rechazó la belleza contenida en la poesía clásica, ni tampoco negó su eficacia pedagógica en el conjunto de la educación humanística; pero proclamó un principio fundamental en el arte, que excluye todo lo que propiamente se pueda llamar imitación, aunque sea clásica, e incluye sólo la expresión de la vida propia en toda su amplitud. Si este principio no ha aparecido aún con su absoluta universalidad, espero que han de dársela las ideas que me propongo exponer en la segunda parte de este estudio.

ducción de la *Eneida* por M. A. Caro es, según Menéndez y Pelayo, la mejor que hoy existe en castellano), y en general se conoce a los clásicos como en toda nación culta; sino que la poesía colombiana es, en su conjunto, totalmente ajena a un influjo imitativo del clasicismo.

PARTE SEGUNDA

CONCEPTO ROMÁNTICO DEL ARTE Y CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DE LA VIDA

CAPÍTULO PRIMERO

Cuestión histórica y teórica del concepto
romántico del arte.



CAPÍTULO PRIMERO

Cuestión histórica y teórica del concepto romántico del arte.

El romanticismo histórico es un hecho por extremo complicado, porque concentró en sí toda la complejidad de la cultura moderna. Es un hecho capaz de demostrar por sí solo a quien lo estudie seriamente la trascendencia y la eficacia expansiva del arte para afectar todos los centros vitales de la cultura humana. Pero el romanticismo, como arte, tan amplio y complejo en su expansión arborescente, tiene en su origen, en su tronco, una maravillosa simplicidad que unifica en un punto todas las fuerzas radiantes.

En este capítulo me propongo declarar esta idea solamente en cuanto se refiere al programa artístico del romanticismo enfrente del pseudoclasicismo.

Sobre este tema se nos ofrece una doble cuestión: histórica y teórica. La histórica estudia cuál fué la mente de los románticos en su lucha con el pseudoclasicismo. La cuestión teórica estudia en sí mismo el principio estético formulado por los románticos. Esas son las dos partes de este capítulo.

§ I

La cuestión histórica. Significación estética de la reacción romántica.

La dirección tomada en todas partes por la idea romántica procedía de un impulso muy hondo que afectaba a toda Europa.

Concretemos en este sentido la idea más fundamental que se desprende de los cuatro capítulos que en la parte primera, sección primera, consagramos a las románticas europeas en sus empeños enfrente al pseudoclasicismo. Esa idea no es otra que proclamar explícita o implícitamente para el arte nuevo una forma nueva, para el arte de la civilización cristiana una forma artística propia.

1. Toda la psicología filosófica y religiosa de la romántica alemana que al principio se presentó tan intrincada y nebulosa en la mente joven de Federico Schlegel llegó a precisarse con plena claridad cuando él y los demás románticos, saliendo de un subjetivismo filosófico demasiado apriorístico, entraron más en la realidad y encontraron en la historia de Alemania, encarnada en toda una civilización, el sistema filosófico y religioso, es decir, el Cristianismo, que venía a explicar y solucionar todos los misteriosos problemas para los cuales ellos habían buscado una solución satisfactoria. Esa solución encontrada en el Cristianismo era un sistema de ideas que embargaba toda la vida humana, como filosofía, como religión, como cultura y, por tanto, como arte. Porque ésta era la idea que palpitaba en todos los conatos románticos por un arte propio: que el arte sea expresión de la vida, y pues la vida moderna—de la civilización cristiana—es diversa de la antigua, sea su expresión diversa.

Esta idea radical, en todos los sentidos de la palabra, alcanzó su fórmula más explícita y exacta en la primera de las prelecciones de Guillermo Schlegel sobre *arte y literatura dramáticas* (1), en la cual contrapone el arte moderno y el antiguo. Después de exponer los temas de la civilización cristiana y la nueva concepción de la vida terrestre y ultraterrestre introducida por ella, concluye: “El ideal griego del hom-

(1) *Vorles. über dramatische Kunst und Literatur*. Berlín, 1803-1804; Viena, 1808.

bre era perfecta concordancia y simetría de todas las fuerzas, armonía de la naturaleza (armonía inconsciente, como advierte más abajo). Los modernos, por el contrario, han venido a sentir la conciencia de la división interior que hace irrealizable ese ideal (la conciencia de que sólo en otra vida mejor está la felicidad perfecta y de que en este mundo "todo placer es un engaño pasajero", como antes explicó); por eso *el anhelo de su poesía es conciliar y fundir indisolublemente el mundo espiritual y el mundo sensible, entre los cuales nos sentimos divididos. Las impresiones sensibles deben quedar como santificadas por su alianza misteriosa con los sentimientos superiores, y el espíritu, a su vez, debe infundir en la expresión sensible sus presentimientos e inefables visiones del infinito* (2). Aquí está con toda precisión indicada la naturaleza de la psicología moderna y la naturaleza de su arte, que no debe ser sino la más fiel expresión de esa psicología.

2. Entre los ingleses, quien dió fórmula a los principios de la nueva escuela fué Wordsworth. El fué un temible rebelde, silencioso y tranquilo, contra la escuela de Pope. Escribió poca teoría; pero en la que escribió fué bien explícito. El *Prólogo a la segunda edición de las baladas líricas* podría llamarse el programa estético de la romántica inglesa. En él se coloca frente a frente el clasicismo del siglo XVIII, y dice que antes no ha presentado su teoría por no razonar

(2) Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmass aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neuen dagegen sind zum Bewusstsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht: daher ist das Streben ihrer Poesie diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und die sinnliche, mit einander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündnis mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahnungen oder unennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen. P. 17.

demasiado y porque tendría que atacar los gustos y, por lo mismo, la sociedad: en eso ya muestra que tiene por falso el gusto artístico reinante, porque tiene por falsa la idea corriente de la vida. Luego indica la materia artística: tipos de la *vida humana ordinaria*, es decir, verdadera; vistas de la *naturaleza real*, tocado todo de una ligera "idealización imaginativa". Para esos temas quiere un lenguaje y un estilo, es decir, una forma artística tan sencilla que no sea sino un cristal transparente para los objetos. E inculca tanto, que la forma sólo ha de tener razón de expresión fiel, que, a trueque de eso, llega a identificar—con exageración del principio—la dicción prosaica con la *dicción poética* (3), término técnico del clasicismo. Pero aún avanza mas, y da a su principio la suprema concisión y claridad: *Poetry ist the image of man and nature* (4). También los clasicistas habían proclamado como regla suprema la fidelidad e imitación a la naturaleza; pero bajo este nombre entendían la *naturaleza humana abstracta*, es decir, según ellos, la razón. En cambio, Wordsworth entiende por poesía la manifestación del hombre real y de la naturaleza visible, y campestre principalmente, no en abstracto, sino como existe en las llanuras de Inglaterra y en las montañas de Escocia. Esto ya queda suficientemente expuesto en la parte primera, sección primera, capítulo III, § 3 (5).

Los tres románticos ingleses más jóvenes no se preocuparon de teorizar mucho sobre el arte (6). La índole aris-

(3) There will also be found in these pieces little of what is usually called poetic diction, p. 283.

(4) La poesía es la imagen del hombre y de la naturaleza, p. 290.

(5) Páginas 61, 62.

(6) La reverencia con que mira Byron la escuela clasicista y el cuidado con que da razón de los metros y estrofas empleados en sus poemas, no deja de ser cierta risible superstición en un poeta capaz de crear tipos tan arrogantes e insólitos como no los había soñado nunca el estéril filosofismo poético de la escuela de Pope.

toocrática de estos tres caracteres, tan diversos por otras propiedades, aun se mostró adversa a la poesía sencilla y a veces trivial y prosaica de Wordsworth y Coleridge; pero, de hecho, aceptaron el principio y lo practicaron en toda su profundidad e hicieron de su obra poética la propia biografía y la expresión de sus ideas sobre el hombre y la naturaleza (7).

3. Si en punto a producción de carácter manifestamente romántico fué Chateaubriand quien abrió definitivamente el camino en Francia, en punto a teoría crítica de la nueva escuela fué Mme. Staël la que primero difundió con exactitud el principio fundamental romántico. Sólo que éste no fué invención de la escritora francesa. Ella no tenía talento profundo de investigador filosófico y estético. Tenía talento fácil y comprensivo para juzgar de lo ya descubierto. Así es que cuando viajó por Alemania se encontró con una literatura totalmente diversa del clasicismo francés, con un arte fecundado por el contacto inmediato con la tierra madre y con la historia nacional. El trato, sobre todo, con Guillermo Schelegel precisó sus ideas críticas. El libro *De l'Allemagne* (1810) fué una relevación para los franceses, y si Napoleón lo mandó destruir en Francia, Boileau lo hubiera hecho desaparecer de la faz de la tierra.

Si l'on n'admet pas que le paganisme et le cristianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et la moyen age, la chevalerie et les institutions grèques et romaines, se sont partagés l'empire de la littérature, l'on ne perviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne (8). Ahí está el confrontamiento entre la civilización antigua y la moderna, único punto de vista filosófico para juzgar del arte antiguo y del arte moderno.—“*Mais la*

(7) Cf. I parte, I sec., cap. III, § IV, 7, p. 84.

(8) II^e partie, ch. XI.

question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée; la littérature romantique et chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'on fait éclore" (9). Ahí está la contraposición entre el arte clasicista y el arte romántico e indicando el punto vital del arte moderno: ser expresión de la vida real, es decir, forma propia de la idea moderna.

Más precisión no podía alcanzar la fórmula del principio romántico, aunque con nuevas exposiciones de la teoría tomó una amplitud mayor aún que la que le daba Mme. Staël. Acerca de los poetas que también en diversas ocasiones formularon su teoría del arte, recuérdese lo que dijimos en su lugar (10).

Mencionemos sólo un par de expresiones en que aparece la contraposición entre las dos artes, entre la imitación y la inspiración directa: Cuando Hugo proclamó más audazmente la libertad artística, dijo: "*Les autres peuples dissent: Homère, Dante, Shakespeare. Nous disons: Boileau...!*" (11).

Y qué abismo no media entre un autor que escribe:

Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder.
On n'écrit pas un mot, que tout l'être ne vibre... (12)

Le jour où l'Helicon m'entendra sermoner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner... (13).

(9) *Ile partie*, ch. XI.

(10) *I parte*, I sec., cap. IV, § III, 1, p. 101.

(11) *Les orientales*, Préface, 1829.

(12) Musset, *La Coupe et les Lèvres*, Dédicace.

(13) *Id.*, *Après une lecture*, X. (Cf. XI-XV.) La idea es una manifiesta alusión a la razón de Boileau.

y otro autor que dice:

Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix (14).

4. Las condiciones con que se propagó el romanticismo en España fueron tales, que cuando llegaron los poetas ya el camino estaba abierto. Los líricos románticos españoles nunca disputaron sobre los derechos de su arte: ellos cantaron con libertad peninsular y realizaron el programa sin anunciarlo. La crítica propiamente tal fué expuesta sobre todo en contiendas periodísticas por Böhl de Faber, que no hizo más que trasladar a España las ideas de G. Schlegel. Más tarde la expone Donoso Cortés con sus simetrías filosóficas y oratorias en brillantes artículos sobre *El clasicismo y el romanticismo* (15). Ese celo de independencia individual propia del carácter español libró a España del servilismo clasicista, y si en el siglo XVIII la lírica padece la enfermedad anacreóntica, es porque en ese siglo apenas hubo en el reino recias personalidades artísticas y españolas: fué el siglo de la suprema decadencia nacional.

5. *Problema importante.*—Como se ve por esta breve recapitulación, la contienda romántica, históricamente tan complicada y extensa, se reduce estéticamente al problema de forma artística.

Si la forma artística es cosa puramente externa que no tiene íntima relación con la *verdadera vida psicológica* del artista, entonces tenía razón el pseudoclasicismo, y, sin mayor pecado estético, podía limitar el arte entre los límites de la historia y mitología greco-romanas (16), desterrar de esos

(14) Boileau, *L'art poétique*, I, 37-38.

(15) Publicados en el *Correo Nacional* (1838). V. en sus *Obras*. Madrid, 1894, t. II.

(16) Cf. Boileau, *L'art poétique*, III, 160-192.

límites el Cristianismo (17) y prescribir géneros literarios cuyo fundamento es la imitación de los antiguos. Si la forma artística es cosa mucho más interna, que tiene absoluta dependencia de la vida espiritual del artista, entonces los románticos tuvieron razón.

Tengo este problema por uno de los más importantes de la ciencia estética, porque entraña en sí el concepto de la esencia misma del arte y es la clave no solo para dilucidar la contienda histórica del por antiferismo enérgico del pseudo-clasicismo y del Renacimiento, sino también para apreciar toda la belleza del arte antiguo y dar el principio fecundo de todo arte futuro. Ese principio, que podemos llamar ya *de la verdad artística*, en último término, no da la razón al arte romántico *por ser romántico ni por ser cristiano*, sino *por ser arte*, y, por lo mismo, explica por qué el arte clásico es verdadero arte y el arte clasicista es arte falso.

Por eso creo oportuno esbozar en el párrafo siguiente las líneas filosóficas de una posible exposición del problema, y desde ahora pido benevolencia para el austero psicologismo de las ideas y el rápido esquematismo de la exposición que presume encerrar en un estrecho fragmento de capítulo una cuestión tan amplia y tan importante.

§ II

El problema estético: La verdad artística

Antes de llegar a tratar de la verdad en la forma misma del arte, o, lo que es lo mismo, de la verdad artística formal, se hace preciso indicar algunas relaciones más generales que existen entre la verdad y el arte.

(17) Boileau, *L'Art poétique*, III, 201-236.

I. De la verdad y el arte en general.

I. LA VERDAD OBJETIVA.—El fundamento de toda verdad es la esencia, la naturaleza misma del ser, de cada ser: es lo que se puede llamar *verdad objetiva*, es decir, el objeto en cuanto capaz de fundar una verdad.

Fuera de Dios, objetividad infinita, real-metafísica, origen y causa de toda otra objetividad; la verdad objetiva se da en dos formas supremas:

a) En forma de objetividad real o física.

b) En forma de objetividad posible o metafísica.

a) Toda objetividad física es definida por su existencia individual y limitada por su esencia de creatura. Todo conjunto de objetividades físicas es igualmente definido y limitado.

b) Toda objetividad posible no existente es definida y limitada; pero el conjunto de esas objetividades es indefinido, pues pueden indefinidamente ser producidas en objetividades físicas.

Creación.—Cuando la omnipotencia de Dios produjo en objetividad física la objetividad metafísica del Universo, *creó* el Universo, que por eso se llama *creación*.

Cuando el artista produce en la forma bella sensible de la materia una *bellosa posible*, o sea una objetividad metafísica, se dice análogamente que el *artista crea*, y la obra artística se suele llamar creación del artista.

En cambio, cuando el artista expresa en la forma bella material una belleza ya existente, se diría con menos propiedad que crea su obra.

Creación y realidad.—Como la mente humana no puede conocer todas las esencias de cosas posibles, innumerables de las cuales no ofrecen ningún interés a nuestra vida, para el arte entran en consideración sólo las que ofrecen ese interés, es decir, las que se relacionan con las cosas *realmente*

existentes. Como, por otra parte, la mente no conoce las leyes de la posibilidad absoluta sino deduciéndolas de la realidad física, de ahí que los caracteres con que se presentan en el arte las cosas meramente posibles no deben contradecir a los *caracteres de naturaleza* que conocemos en las cosas existentes. Para el artista, desde identificar sus obras con la belleza real hasta la creación genial que no contradice a aquellos caracteres de naturaleza, hay campo suficiente a las más altas idealidades.

2. LA VERDAD LÓGICA. *La verdad lógica es la conformidad consciente entre la idea y la verdad objetiva.*—La verdad lógica está y sólo puede estar en la inteligencia. La verdad lógica sólo se da en aquella facultad cognoscitiva que es capaz de afirmar conscientemente la identidad de su percepción o de la percepción de otras facultades con el objeto que ellas perciben. Esa capacidad sólo se da en la inteligencia, pues ella es la única facultad capaz de tener lo que en psicología racional se llama “concepto de la relación” y en psicología experimental “conciencia del contenido de relación”. Por eso mismo la inteligencia es la única facultad capaz de error. Las otras, v. gr., la imaginación, la vista, etc., no son capaces de verdad ni de error, porque en la percepción más o menos fiel de un objeto no incluyen el juicio de identidad con el objeto.

Como el objeto puede ser físico (existente) o metafísico (posible), según que la idea se conforme con la naturaleza física o con la metafísica de los objetos, o no se conforme, la idea será *verdadera* o *falsa* (18).

(18) Las palabras *verosímil* e *inverosímil* (etimológicamente: “semejante a la verdad” y “no semejante a la verdad”), tan usadas al tratarse de la verdad lógica y artística, no son las más exactas para expresar la relación entre la idea y la objetividad posible. No hay para qué suponer que sólo lo que existe realmente es verdadero (esa suposición incluyen las palabras latinas *veri-simil*, *in-verisimil*): una idea es *verdadera* o *falsa* según que se conforme o no a los objetos, ya sean éstos existentes, ya sean sólo posibles.

3. LA VERDAD PSICOLÓGICA.—Llamo verdad psicológica a la *verdad lógica*, pero no en su concepto de identidad puramente intelectual, sino en el estado de complejidad psicológica en que una idea concreta se produce en un hombre real. Hay en las facultades cognoscitivas humanas una imagen más o menos exacta del mundo físico y del mundo metafísico. Pero esa imagen interna del mundo externo es sólo un elemento que se funde con el mundo subjetivo y adopta modalidades a veces inexplorables por su complicación y recónditez.

Este punto de vista, que podría tenerse por menos necesario al tratarse de ideas puramente científicas, es de absoluta importancia al tratarse de las ideas artísticas. La razón es: 1.º, porque las ideas artísticas no se limitan a la región abstracta de las relaciones necesarias, sino que invaden desde el mundo de la posibilidad absoluta hasta el mundo espiritual, material, moral, sentimental, etc.; 2.º, porque los motivos artísticos no sólo son *ideas* que, bajando de la inteligencia, embargan a todas las otras facultades del hombre, sino también imágenes, sentimientos y afectos, que, expansionándose de una a las otras facultades, tienden a concentrar hacia sí todas las actividades del alma; 3.º, porque, como indicaré más adelante, la obra artística nunca es representación inmediata del mundo externo, sino del mundo psicológico del artista.

Así en el alma del artista como, en general, de todo hombre, los conceptos son ideas sentidas, vividas; los sentimientos están empapados en espiritualidad intelectual y afectiva. Una imagen que impresiona la retina puede estar envuelta en un ambiente imaginativo y sentimental. Una vibración del aire puede ser causa de un proceso complejísimo: ¿quién conoce la serie de actividades vitales de materia y espíritu que se desenvuelven en el hombre, desde que una melodía o un gracejo hace vibrar el tímpano, hasta que los ojos se hume-

decen en llanto o los músculos de la cara se contraen con una sonrisa?

Ese estado de concentración general del ser humano es un prerequisite necesario para el arte, y por eso hay que tener presente esa modalidad especial que toman las ideas en la psicología del artista.

4. LA VERDAD ARTÍSTICA.—Como la verdad lógica es la conformidad consciente entre la idea y la verdad objetiva, de manera análoga *la verdad artística es la conformidad consciente* (19) *entre la forma artística y la verdad psicológica.*

Como la verdad objetiva es el objeto de la capacidad representativa que tienen las facultades humanas para hacerse imagen de las cosas por medio del conocimiento, así la verdad psicológica es el objeto de la capacidad representativa que tiene la materia para hacerse imagen de esa verdad (20). Porque *la obra artística no representa inmediata y primariamente la verdad objetiva, sino la verdad psicológica*, o, más brevemente, no el objeto externo, sino la idea del artista.

Este principio, que parece preconizar la representación subjetivista y arbitraria, no es sino la salvaguardia única de la representación, objetiva y subjetivamente verdadera.

(19) Naturalmente, esa *conciencia* está de diverso modo en la ecuación mental que en la ecuación artística: en aquélla la conciencia se identifica con la ecuación; en la ecuación artística sólo dice relación al *fin consciente*, que se propuso el artista, a saber: producir la ecuación entre su idea y la forma.

(20) Y es que en la producción artística hay un proceso inverso, pero análogo al de la percepción cognoscitiva. En ésta la verdad lógica consiste en que la mente *se informe*, es decir, reciba la forma o imagen de los objetos, y recibiendo en sí la forma del objeto, conoce el objeto que ésta fuere de sí. En la realización artística, el objeto (idea, motivo) está fuera de la materia en la mente del artista, y por la producción artística, ese objeto (idea, motivo) transmite su imagen a la materia por medio de la forma, que representa la idea del artista, como la idea del artista representa la verdad objetiva.

¿Por qué? La forma artística es una imagen material, y el concepto de imagen material incluye dos ideas esenciales: a), *diferencia* entre la cosa representada por la imagen y la imagen misma; b), *producción por un medio*, o sea una causalidad mediata. Ahora bien; un medio no puede transmitir una imagen sin que ésta se modifique *acomodándose a la naturaleza del medio*. La luz, por ejemplo, no transmite la imagen de un objeto sin introducir en ella modificaciones consiguientes a la propagación de la onda luminosa (21), y así también las facultades humanas no transmiten a la materia artística la imagen (forma) del objeto sino comunicándole modificaciones consiguientes a la estructura psicológica de las mismas. Esto es lo mismo que decir que las facultades del artista no transmiten a la obra de arte la imagen del objeto como él es en sí, sino como ellas lo perciben.

5. LA VERDAD OBJETIVA Y LA VERDAD ARTÍSTICA.—¿Qué relación tienen entre sí los términos extremos de esta serie de fases de la verdad? Si he insistido en declarar que la verdad artística no está unida inmediatamente con la verdad objetiva, ha sido no para probar que son independientes entre sí, sino, al contrario, para eslabonarlos firmemente por los

(21) Con ser la luz uno de los medios más simples y directos para transmitir las imágenes, introduce, sin embargo, modificaciones que cambian la imagen como imagen. La fotografía de un junco que emerge oblicuamente de un agua limpia señala en el punto de emergencia una quebradura que el junco no tiene en realidad (por suposición). Si esos rayos luminosos no impresionan una placa fotográfica, sino la retina de un pintor que pinta ese junco, también el pintor señala una quebradura en el punto de emergencia, sin que, en realidad, el junco esté quebrado. Luego el pintor no representa inmediatamente el junco en sí, sino su propia visión; y de aquí ya se sigue que las obras de arte no representan los objetos como son en la realidad, sino como están en el alma del artista.

términos intermedios con que los ha eslabonado la naturaleza.

Ante todo, por una razón obvia. Los motivos que realiza el artista en su obra, o son tomados del mundo interior o del mundo exterior. Ahora bien; quien reconoce la veracidad de las facultades que afirman la objetividad de nuestros conocimientos, comprende muy bien que el único medio de tener certeza de esa objetividad son precisamente **nuestras** facultades veraces, es decir, la percepción psicológica. Y toda partícula de objetividad que pueda recibir una obra de arte depende necesariamente del valor objetivo del conocimiento, y, por tanto, es necesaria expresión del mundo psicológico. Al arte, como a cualquiera obra consciente del hombre, no puede pasar la objetividad en línea recta del motivo externo a la obra, sino que tiene que seguir un camino angular cuyo vértice es el artista, en el cual el elemento decisivo es el alma que conoce y reproduce y cuyo ideal de reproducción es la fidelidad a la concepción.

Esta es una razón criteriológica; pero hay otras razones que se fundan no ya en las relaciones mutuas de las facultades humanas, sino en otras exigencias psicológicas no menos invencibles.

Y es así, que una de las cualidades más hondas del alma es la *necesidad* y, por lo mismo, la *pasión* por la *verdad objetiva*. Las facultades artísticas pueden a veces *crear*, es decir, prescindir de la objetividad física y remontarse a la objetividad posible; pero esta gran capacidad no se origina en un gusto por la *ficción* ni se dirige a él, sino, al contrario, procede de un impulso íntimo hacia la región de lo absoluto, en busca de lo perfecto y de lo inmutable. Un instinto de objetividad inspira al hombre hastío por la pura *ficción*. Si el griego reproduce en el arte el mundo de los dioses y de las diosas, es porque esa es la religión que profesa con fe sincera. En cambio, Goethe, que tuvo tanto de pagano, a pesar de su amor por la belleza clásica, no puede concebir el des-

tino del hombre en los Campos Elíseos, ni siquiera en el Olimpo. El cielo de Fausto, es decir, de Goethe, es el cielo del Cristianismo, que es el que tiene para el poeta probabilidad y esperanza.

Pero hay más. He indicado cómo la obra artística solo debe expresar la verdad psicológica. Eso, considerando al arte como simple expresión sensible de un motivo. Pero el arte es algo más. Para el artista, el arte es una efusión necesaria de la vida interior (22). Por un impulso semejante a aquel con que anhela por la verdad objetiva, anhela también por reflejar la verdad psicológica en su obra, produciendo la verdad artística. En los momentos de la producción invade al artista una especie de furor sagrado semejante, y mayor, al que invade al sabio en los momentos más culminantes de su investigación científica. Por eso el alma se recoge, se concentra, convoca todas sus potencias, y en un esfuerzo supremo se derrama al exterior y traspone su imagen en la obra de arte, como el sabio con semejante esfuerzo atrae la imagen de las cosas a su inteligencia. Ese esfuerzo tan sincero no es sino una aspiración por la verdad.

De estas consideraciones se deducen dos consecuencias importantes: 1.^a, que para que el artista proceda como hombre racional debe buscar con un empeño invencible la verdad objetiva e imprimirla en su mente para alcanzar la verdad lógica; 2.^a, que para que el artista proceda como verdadero artista ha de procurar, con igual sinceridad y esfuerzo, incorporar con la mayor perfección posible la verdad como está

(22) "La invención de la forma artística es algo más que un juego pueril de la fantasía servida por la habilidad técnica. Es, ante todo, la manifestación o más bien la evocación del espíritu, porque el alma es la que crea el cuerpo, según la profunda expresión de Leonardo de Vinci". M. Menéndez y Pelayo, *Discurso en el L aniversario de la defin. dogmática de la Inmaculada* (Sevilla, 5 dic. 1904).

dentro de su alma en la forma, para producir la verdad artística.

6. LA VERDAD ÉTICA Y LA VERDAD ARTÍSTICA.—Es oportuno considerar la verdad del arte en sus relaciones con la verdad moral o ética. Esta se define: *la conformidad entre la mente* (23) *y los signos por los que ella se manifiesta*. Desde luego se echa de ver un parentesco analógico entre la verdad ética y la verdad artística.

En las obras de arte, que son signos sensibles por los que se manifiestan ideas, hay una afirmación al menos implícita sobre la conformidad o disconformidad entre la obra como signo y el motivo como cosa significada. Esos son ya los elementos de la verdad ética. Esta adquiere una relación muy sencilla respecto del arte.

En lo que hemos llamado antes *creación* artística se contiene la afirmación implícita de la *posibilidad* del motivo.

Pero, generalmente, la cuestión interesante está en saber qué relación ha de haber entre la verdad ética y la estética respecto a la afirmación de la *existencia* del tema. Aquí hay que distinguir artes y géneros artísticos.

Un escultor que talla una náyade o un pintor que representa a Ícaro precipitado no afirman de suyo nada respecto de la existencia real del motivo. Sólo afirman implícitamente que en esos temas hay belleza capaz de ser expresada en la belleza de las formas plásticas..., y lo prueban con sus obras.

Si un épico, Homero, cuenta el acto de entregar Thetis a Aquiles el escudo construido en las fraguas de Vulcano, afirma que aquello sucedió así, y aunque no sucedió así de

(23) "Mente", entendida en un sentido amplio. Una palabra expresa una idea; una lágrima en ciertas circunstancias expresa un sentimiento; si de hecho ese sentimiento no existe, esa lágrima es una mentira.

hecho, él cree que sí, y así pone verdad moral en su afirmación y verdad artística en su obra. Por eso el arte antiguo fué verdadero como arte, a pesar de ser falso como filosofía, porque expresó la verdad psicológica aunque no expresó la objetiva. En cambio, si un épico del siglo XVII presenta a Marte coronando a Luis XIV, ha de resignarse a no ver eso más que un simbolismo vulgar; no puede tomar del griego más que la figura vacía que el moderno tiene por pura ficción. Por eso el arte clasicista fué muchas veces falso como arte, porque no expresó la vida, la verdad psicológica del artista.

Si un poeta dramático asume un tema histórico y lo falsea en un hermoso drama, el autor falta a la verdad histórica y, por tanto, a la verdad moral; pero el drama tiene todavía verdad artística, porque representa una concepción posible del motivo, y la belleza del mismo no aumenta ni disminuye porque él haya o no haya existido.

La poesía lírica merece una consideración particular, ya por la naturaleza de su motivo, ya por ser el género especialmente estudiado en este trabajo.

7. LA VERDAD ARTÍSTICA Y LA POESÍA LÍRICA.—La poesía lírica tiene por fin principal expresar los sentimientos personales del poeta.

Esos sentimientos son a un mismo tiempo la verdad objetiva, la verdad lógica y la verdad psicológica, triple identificación que no se da en ningún otro género artístico.

Los sentimientos del artista son la verdad objetiva, porque son en el caso presente el objeto, el tema del conocimiento. Son la verdad lógica, porque la esencia del sentimiento es su inmanencia cognoscitiva, o sea la conciencia de sí mismo. Que esos sentimientos sean verdad psicológica se ve claramente.

Pero como la poesía lírica tiene por fin expresar esos sentimientos del artista, se comprende que en ella la verdad ética se identifica también con la verdad artística. Porque la verdad ética es la conformidad entre la mente (en el

sentido amplio explicado más arriba (24) y su expresión, y en el caso presente, aquello cuya existencia se afirma, son los sentimientos del artista, y la forma artística es su expresión.

Así, pues, la poesía lírica es una maravillosa condensación en que se identifican todas las formas de la verdad. Es, por tanto, natural que cualquier elemento de falsedad eche a perder las obras líricas.

Si el sentimiento es falso, es decir, si no existe y sólo finge brotar de una causa que de hecho en el artista no produce ese sentimiento, entonces falta la esencia de la poesía lírica. Y como, por otra parte, la expresión lírica no sufre la hipocresía, porque nada es más difícil de fingir que la expresión de los sentimientos, la expresión será falsa artística y éticamente.

Los sentimientos, y sobre todo los que buscan la expresión lírica, son la flor del alma que brota de las raíces más hondas de la vida. Los grandes sentimientos germinan en las relaciones de nuestro ser con las grandes realidades. Porque la vida humana no se alimenta de ficciones. Si las ilusiones infunden a veces en el hombre fuerzas insospechadas, es precisamente porque se le presentan como cosas reales o realizables: su nombre, significa una apariencia de realidad, y la realidad, aun en sus meras apariencias, infunde vigor y despierta la vida. De la poesía lírica más que de ninguna otra manifestación artística está excluida la ficción. Y la razón es porque como los sentimientos no nacen sino de los intereses vitales, y las ficciones, lejos de ser intereses, son inanidades, el alma humana no les concede una emoción. Ningún hombre sano sueña sinceramente en el amor o la protección de la ninfa Egeria. Para que un caballero echara a través de los campos manchegos soñando en una Dulcinea ideal, fueron precisas dos condiciones: primero, que a él

(24) Página 326, nota (23).

se le hubieran secado los sesos, y segundo, que esa Dulcinea soñanda tuviera un fundamento real en cierto Aldonza Lorenzo del Toboso.

De ahí que un arte moderno que quiera inspirar su poesía lírica en motivos que él mismo tiene por falsos (v. gr., la antigua concepción mitológica o las costumbres pastoriles de Arcadia, etc.), no puede tener una poesía lírica verdadera y fecunda, y el amaneramiento de sus temas y de su forma será su carácter menos despreciable. Y de ahí también que un arte moderno, que reconoce la belleza de un arte griego en Grecia, pero exige para su vida propia y nueva un arte propio y nuevo, posea el único principio de verdad y fecundidad artísticas: el principio que hizo fecundo el arte clásico, el principio que muestra falso y estéril al arte clasicista, el principio que devolvió la verdad y la fecundidad al arte moderno en el arte romántico.

Esas son las consecuencias que se deducen de las relaciones generales existentes entre la verdad y la forma artística. Las mismas consecuencias se deducen de la esencia misma de esa forma, como lo vamos a ver en las páginas que siguen.

II. La forma del arte.

I. DE LA FORMA DEL ARTE EN GENERAL.—La forma de arte entraña dos conceptos esenciales: ser imagen de otra cosa bella que a veces es imperceptible a los sentidos y ser imagen sensible o material.

El fundamento de la forma artística, como del arte mismo, está en dos propiedades de la naturaleza humana: la fusión de espíritu y materia en un mismo ser, y la tendencia a pasar a la materia la belleza depositada en el espíritu.

El hombre es *espíritu y materia*. Un agente superior e invisible, principio de la vida más alta en el hombre (intelectiva y volitiva) constituye una misma persona con un

agente corpóreo, dotado también por su unión con el otro de capacidades vitales orgánicas. El espíritu está sumergido literalmente en la materia de tal manera, que sólo por medio de sus órganos corpóreos puede recibir noticia del mundo exterior y transmitir a él la de sus fenómenos interiores. Pero los medios materiales que un espíritu tan envuelto en materia tiene para comunicarse con el mundo exterior son riquísimos. Unos son naturales, a saber, ciertas formas sensibles que la naturaleza adopta espontáneamente en los diversos momentos vitales: cierta contracción en los músculos de la frente indica seriedad o tristeza, cierto brillo en la mirada indica alegría... Otros medios son convencionales, de los cuales el más humano y universal es la palabra. Fijémonos en ella, porque es el medio de la expresión poética o la forma de la poesía.

El peor y más fundamental error introducido en la ideología estética por el prurito de imitación clasicista, fué el de considerar el contenido de una expresión artística y la expresión misma como dos cosas que no tienen más relación entre sí que el cuerpo y su adorno o vestido. No; en la expresión artística no hay esa pura relación extrínseca, sino una relación interna como la que hay entre el cuerpo y el alma. La palabra es una imagen del hombre; la idea es el alma de la expresión oral, y en ésta se muestra la idea como el alma en el cuerpo. La palabra tiene su belleza propia como sonido, y el cuerpo la tiene como cuerpo; pero a uno y a otro le viene la belleza viva de la idea y del alma.

Más aún: la idea, ya en nuestra mente, ya fuera de ella, se funde con la expresión de una manera tan íntima y misteriosa como el alma en el cuerpo. La palabra proferida o escrita fuera de nuestra mente es un compuesto, y al hablar de esa palabra como tal no distinguimos entre el sonido y su significado, sino que entendemos el sonido significador, del propio modo que al hablar del hombre como tal no distingui-

mos entre el alma y el cuerpo, sino que entendemos la persona.

Pero también dentro de nuestra mente tiene la idea una singular fusión con su expresión sensible. Este es un hecho psicológico muy importante para entender la naturaleza de la "expresión sensible" y por las consecuencias artísticas que de él se deducen. La idea ya en nuestra mente se funde con su expresión sensible. Por experiencia interna ordinaria y por experimentación filosófica sabemos que cuando *pensamos, imaginamos* al mismo tiempo. Las *imágenes de la fantasía* son ya una expresión *sensible* de las cosas, que percibimos desde nuestra cámara oscura cerebral en la pantalla de la imaginación, y la *idea* de las mismas es como otra imagen de ellas que percibimos en la pantalla *espiritual* de la inteligencia. Al actuar nuestras facultades no distinguimos entre esas dos imágenes, sino que las superponemos, y obtenemos así una como imagen estereoscópica que nos hace más perfecto y aproximado el conocimiento de la realidad (25).

Pero hay más: este fenómeno interior tiene una relación con la palabra. Para nosotros, las palabras no son sólo grupos especiales de ondas sonoras. Cada grupo de esas vibraciones aéreas tiene en nuestra fantasía una imagen, que los psicólogos llaman imagen cinestésica oral. Cuando pensamos, producimos al mismo tiempo las imágenes de las voces y formulamos nuestros pensamientos en palabras interiores o imágenes orales. Este es un fenómeno tan natural, que carece de reflexión. Cuando estamos aprendiendo una lengua, deci-

(25) Por ejemplo, el cielo estrellado produce en la retina la impresión de una gran cúpula azul oscuro con pequeños puntos brillantes, y a esa visión correspondería la imagen de la fantasía; pero la inteligencia corrige esa percepción imperfecta y entonces *imaginamos* los inmensos espacios siderales en que giran los mundos luminosos.

mos: "Aún no me he acostumbrado a pensar v. gr. en alemán". Aun usando palabras alemanas, las ideas se nos ocurren en otro orden habitual en nosotros: es que nos hemos *acostumbrado a pensar en nuestra propia lengua*. Al surgir las ideas cristalizan ya en la mente en palabras ordenadas que son su expresión interior. Y eso no solo cuando queremos hablar: la meditación es un verdadero *discurso* interior; el *discurso oral* y el *discurrir* interior tienen un momento psicológico de perfecta identidad.

Los sentimientos ya no están tan próximos a su expresión, porque como el *sentido* de las palabras es una cosa mental y la imagen oral es una cosa de la fantasía, los sentimientos para encontrar su expresión tienen que pasar primero por la fantasía y por la inteligencia, o, en otros términos, la inteligencia y la fantasía, que tienen ojos para ver las palabras y para ver los sentimientos, buscan las palabras que expresan el sentimiento dado. Pero, esto supuesto, ya nos encontramos respecto del sentimiento en una actitud análoga a la que decíamos antes respecto de las ideas e imágenes.

Hay una estrecha relación entre la clara concepción (imaginativa o mental) y la clara expresión. "*Quand on se contente de comprendre à demi, dice Joubert (26), on se contente aussi d'exprimer à demi, et alors on écrit facilement*". En cambio, "*desque l'idée est devenu à son dernier degré de perfection, le mot éclôt*" (27). Supuesto el dominio más o menos completo de un idioma, el trabajo de expresión es, en máxima parte, mental e imaginativo hasta concebir con tal claridad que la expresión brote por sí misma. A veces se puede echar de menos una expresión para un matiz singular de idea o de sentimiento; entonces, si no existe en la

(26) *Pensées*, titre XXII, XLIII.

(27) *Ibid.*, XLI.

lengua la expresión exacta, ese es el caso de crearla: así se han formado y perfeccionado los idiomas. Con todo, los nuestros son ya muy ricos, y los artistas hacen de ellos cosas maravillosas. Generalmente lo que falta no es la palabra, sino el ejercicio y capacidad de encontrar y combinar las palabras y sobre todo el de clarificar y embellecer las ideas aquilatándolas. *Rem tene, verba sequuntur.*

Por esta íntima unión entre la idea y la expresión se comprende qué plasticidad y flexibilidad debe ofrecer el idioma al artista, al hombre, para expresar sus ideas y sentimientos, y cómo cualquier forma externa ya hecha y endurecida que se quiera imponer al artista, al hombre, como expresión de sus propios sentimientos, no hace más que pervertir el concepto de expresión humana y violentar y destrozar la concepción interior.

Por eso el trabajo artístico consiste en elaborar la idea perfecta en su género y la expresión perfecta de esa idea: esta expresión es la *forma artística*. Y si recordamos lo que es la idea en el alma humana, es decir, la verdad, la misma vida psicológica, vemos ya claramente la relación que tiene nuestra vida psíquica con su expresión en la forma de arte.

Con razón exigían los románticos una forma propia para las propias ideas y un arte nuevo para una vida nueva. Y ¿qué hacía el pseudoclasicismo? “A mesure que le siècle avance—dice Lanson (28)—, la grande ressource de la poésie est la périphrase, qui substitue la description de l’objet au nom de l’objet. Mais cette description n’est pas faite pour susciter une image: c’est un petit problème qu’on offre à résoudre à l’intelligence du lecteur: et tout est dit quand il a trouvé—non la chose—me le mot.” El arte consistía, pues, para el clasicista rococó, en hacer adivinar vocablos por

(28) *Hist. illustrée de la Litt. franç.*, tome II, IV^e partie, liv. II, ch. I, p. 39.

medio de frases, es decir, en expresar palabras por medio de ideas. Dificilmente se podía inventar un concepto más atravesado y absurdo de la forma de arte... Claro que tal extremo es insensato; pero aun cualquier empeño de imitación, sobre todo entre artistas que tienen vida psicológica totalmente diversa, supone un error en el concepto de la forma y produce la esterilidad psicológica y artística.

Hemos considerado hasta ahora la primera propiedad humana en que se funda el arte y su forma: la fusión de cuerpo y espíritu. Demos un momento a considerar la otra propiedad, que no entra tan al fondo de la naturaleza humana, pero que es, sin embargo, un instinto innato de la misma: la tendencia a traspasar a la materia la belleza depositada en el espíritu.

Las relaciones del alma humana con la belleza son muy complejas y amplias, y es imposible ni siquiera indicarlas aquí. Para nuestro propósito baste observar, primero, que la belleza ejerce en el alma una atracción tan intensa, que a veces supera a la de la verdad y el bien, y segundo, que en el alma humana se recoge toda la belleza que tiene relación con el arte. En el alma humana se posa la belleza del mundo exterior, y ya vimos en este capítulo (29) que las obras artísticas no son copia de los objetos externos, sino de la visión interior del artista. Pero, además, en el alma humana está la belleza propia, la inagotable y humanísima belleza de la vida psicológica.

Esa belleza existente en el alma humana, como la misma alma, parece tener necesidad de unirse con un cuerpo, como si sólo en él pudiera desenvolver toda su eficacia y alcanzar toda su perfección: esa es la significación de la forma de arte. La forma de arte participa de la fecundidad y multiplicidad de la belleza que representa. Los diversos medios que

(29) § II, I, 4, p. 322, 323 y sigs.

especifican las diversas artes tienen por único fin realizar una de las muchas fases de la belleza y de la forma de arte. La forma de arte produce las artes puras, y en las artes útiles, como la Arquitectura, da tal preponderancia a la belleza, que las hace entrar en el cortejo de las artes bellas. Y si se trata del lenguaje, el medio más ordinario de satisfacer la necesidad de la comunicación humana, en él la forma artística creó la poesía, reina de las artes, y del idioma mismo hizo una obra de arte (30).

2. LA FORMA INTERNA. — Hemos considerado hasta aquí la forma de arte en su unidad de compuesto viviente cuyas partes están íntimamente unidas con el alma y el cuerpo. Vamos a considerar ahora cada uno de esos elementos para penetrar más en la esencia de todo.

Lo que en una expresión se suele llamar *idea*, fondo, contenido, se puede llamar con exactitud *forma interna*, por ser la parte invisible de la forma de arte. Y lo que en la expresión se suele llamar *forma* o expresión sensible, en cuanto sensible se puede llamar con propiedad *forma externa*, porque ella exterioriza su contenido interior. Estos dos términos de forma interna y externa tienen la ventaja de identificar en el concepto más general de *forma* las dos partes esenciales de la forma artística.

La forma interna es la última estructura que ha tomado la idea en el alma del artista, es decir, es ese algo invisible que se nos viene a los labios y a la pluma y acaba por hacer vibrar la onda sonora o aparecer sobre la blancura del papel rasgos inteligibles. Ese algo invisible es, pues, como la última forma que, en un caso dado, toma la verdad psicológica de que hablamos antes (31): el conjunto de un acto complejo

(30) Cf. Prof. Karl Vossler, *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, II, y *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*.

(31) § II, I, 3, p. 321 y sigts.

de la vida interior en que ideas, afectos, imágenes, sentimientos, se funden en una unidad vital consciente que se traduce luego con todas esas modalidades en la expresión sensible o forma externa.

Quizá con nada se perciba mejor la noción algo sutil y esquiva de la forma interna que mirándola en sus efectos. Cuando escuchamos a un poeta que es perfecto recitador, vamos siguiendo cada vez más el movimiento de su alma; nuestro ser se va poniendo en una tensión reconcentrativa, análoga a la del poeta, y nuestro estado psicológico llega a hacerse una imagen del suyo; aun exteriormente, nuestras facciones van imitando la expresión de su rostro. ¿Qué ha producido en nosotros esa emoción, esa pasión? Se dirá que la pasión del poeta, el movimiento de su alma, que es contagioso y asimilativo. Pero la pasión y el movimiento del alma son invisibles, y solamente los percibe en su interior quien los posee, y nosotros no escuchamos sino palabras, vibraciones del aire, ni vimos más que cambios en la figura de un rostro. Es verdad: pero en las actitudes exteriores del poeta, y sobre todo en esas palabras que vibran en el aire, se muestra algo que de suyo es invisible. Y esa cosa invisible, eso que aun debajo de la palabra escrita sigue viviendo a través de los siglos, cuando ya no se mueve la lengua ni las facciones del poeta: eso que no es una verdad abstracta, sino una verdad psicológica, un estado de alma, que tiende a reproducirse en nosotros cuando leemos: eso es la forma interna.

La forma interna se determina por tres influjos: el de las ideas generales o concepto de la vida, el del temperamento personal y el de las circunstancias actuales interiores y exteriores.

La *concepción* que el artista tiene acerca de su propia existencia y de lo que existe fuera de él influye en los temas de sus obras y en su manera de pensar. Si las estrellas no

pueden tener un influjo en el espíritu humano como imagina el astrólogo, las estrellas de nuestro cielo interior, que son esas ideas trascendentes de las cosas, sí rigen con sus fluvios nuestras facultades y nos presentan los objetos bajo una claridad especial. En el capítulo siguiente veremos qué diversas consecuencias artísticas se desprenden de la concepción cristiana y de la concepción griega.

El *temperamento* de cada individuo es la resultante de las cualidades psíquicas y orgánicas combinadas; algo así como el timbre de un objeto sonoro es la resultante de los diversos sonidos simultáneos que en él se producen. No hace falta explicar la decisiva importancia causal que tiene el temperamento para la determinación de la forma interna.

Las *circunstancias actuales* interiores y exteriores son también muchas veces las que determinan los matices últimos de la forma interna, ya porque sugieren los motivos concretos, ya porque suscitan la intensidad psicológica necesaria para la producción artística.

3. LA FORMA EXTERNA.—Si empleamos una vez más la comparación que hemos usado tantas veces, podemos decir que la forma interna se contrapone a la expresión sensible como el alma se contrapone al hombre, y que la *forma externa* se contrapone a la misma expresión sensible como al mismo hombre se contrapone el cuerpo vivo, contraposición que los filósofos llamarían inadecuada (incompleta), y se da entre el todo y sus partes; pero aquí esa contraposición es obra de la virtud abstractiva de nuestra inteligencia, pues en la realidad el alma y el cuerpo son el hombre, y la forma interna y externa son la expresión sensible.

Así como podemos hablar del cuerpo vivo para estudiar sus propiedades de tal, así podemos hablar de la forma externa, o sea el signo o conjunto de signos sensibles que dan expresión a la forma interior. Cada palabra es un signo sensible que lleva en sí un sentido de suyo abstracto. Pero como

la forma interna es un contenido concreto y determinado, las palabras salen de su abstracción y generalidad para adquirir un sentido concreto y fijo por medio de la combinación con otras palabras. También las circunstancias en que las palabras se profieren concretan su significado. "Vencer" no significa de suyo una idea sublime: Judas se dejó *vencer* de la codicia. En cambio, cuando a Bolívar, agotado de soldados y dinero y consumido por la fiebre, le preguntaron: "Y ahora, ¿qué piensa hacer, General?", respondió: "¡Vencer!"

Acerca de las relaciones que hay entre el arte y el idioma conviene hacer notar que la riqueza de expresión de una lengua no está sólo en el número de palabras y en las leyes de construcción, sino también en la capacidad de inventarlas y combinarlas para expresar todas las formas de la verdad psicológica. Esto es tanto como decir que la lengua no tiene todo su tesoro en un depósito, ya fijo y adquirido, sino también en el filón aurífero del alma humana. El artista que encuentra allí una belleza inagotable se convierte en un noble buscador de oro para enriquecer y purificar el caudal de la forma externa.

Estas consideraciones se dirigen a mostrar la íntima unión de la forma externa con la interna, y que la forma de arte tiene su primera ley y la razón de sus leyes en su naturaleza de expresión, antes que en la legislación idiomática externa, que recibe de aquélla su autoridad y su sanción.

4. LAS FORMAS EXTERNAS. — Llamo *formas* externas a ciertas estructuras fijas que pueden llegar a adoptar la *forma externa*. Bajo esa denominación de formas externas cabe desde el pie, primer elemento del verso latino y griego, y desde la combinación prosódica del verso romance hasta lo que se ha llamado géneros literarios mayores, como la epopeya y la tragedia. Quisiera llamar por un momento la atención sobre la naturaleza y la razón de ser de esas formas externas.

Tal género de formas externas, que llegan a estructurarse en un tipo fijo, las ha habido más o menos en todas las literaturas, y tienen su origen en ciertas cualidades del hombre universal y eterno y también en la débil inventiva de los hombres particulares y pasajeros. El templo griego reúne en su conjunto una armonía trascendental que hace pensar admirativamente a toda inteligencia capaz de admiración estética. Pero ¿qué relación tiene con esa armonía superior el que al colocar en los primitivos templos las vigas (los triglifos) chorreara hacia afuera el cemento que las acomodaba sobre el arquitrabe, o que Calímaco encontrara eventualmente junto a una tumba una cestilla sumergida en una mata de acanto y que quisiera reproducirla al coronar el fuste de una columna? Y, sin embargo, adheridas a la solemne armonía del templo griego siguen, copiadas por la endeble inventiva de las generaciones, la corona de acanto en el capitel corintio y las gúttulas que originariamente fueron chorreaduras de cemento.

Igualmente en la poesía hay una razón profunda de expresión, en que, v. gr., por medio del diálogo, que es el vehículo ordinario de la comunicación, se represente en acción un fragmento de la vida humana, para deleitar a los espectadores, y hay razón en que esa acción se disponga con tal arte que el interés estético vaya creciendo hasta un punto culminante y luego la trama se suelte con interés proporcional. Pero que toda acción dramática se haya de dividir en cinco partes, que haya de haber siempre un coro con intervención fija, que el diálogo tome siempre una sola entonación trágica o cómica, que ese diálogo pueda representar sólo una acción de la historia o de la leyenda nacional: eso es lo que se funda, no en el hombre eterno, sino en la inercia imitativa de los mortales.

Una tentativa en pos de la sonoridad y de la música verbal inventó la solemne ondulación del hexámetro grecolatino y

del endecasílabo castellano como la martillante alternancia de la octava rima. ¿Pero por qué toda epopeya grecolatina se ha de hacer en hexámetros y toda epopeya castellana en octavas reales?

La armonía de las lenguas es inagotable, y hay que reconocer a los artistas el derecho de explotarla; a ellos les toca probar si son capaces de hacerlo.

Es razonable el que la forma externa adquiera ciertas estructuras determinadas; que esas estructuras se hagan más frecuentes, por ser más aptas, en ciertas clases de temas; que los poetas las adopten cuando corresponden a su concepción artística y traducen fielmente la verdad psicológica. Lo injustificado y lo que atacó el romanticismo es el hacer de esas formas externas moldes invariables en los que se ha de verter la idea del poeta, aunque salga deforme o falsificada: lo irracional es el exclusivismo de la manera y el servilismo imitativo. Sin duda que los grandes románticos tuvieron a veces caprichos insustanciales y los pequeños románticos tuvieron muchísimas veces desatinadas impertinencias en el uso libre de las formas externas. Pero es evidente que, en igualdad de circunstancias, para el arte es mejor la plena y aun excesiva libertad de la forma que el rigorismo del encasillamiento clasicista. Cuando surge la verdadera potencia poética, si tiene libertad, va encontrará su forma propia; si no la tiene, el forzoso plegamiento a la forma tradicional producirá la rigidez esterilizante. Los siglos XIX y XVIII, comparados entre sí, son la mejor justificación de estos principios.

En realidad, hoy no se trata ya de esos extremos. Pasada la turbulencia en el primer desbordamiento del torrente largo tiempo reprimido, las aguas de la libertad poética llevan ya hoy un largo cauce recorrido con arrogante movilidad. Y hoy día tenemos muy bastantes obras románticas para probar que, aun sin haberlo trasplantado de las llanuras áticas, el aticismo crece, bien cultivado, en todas las zonas de la tierra.

¿Han perdido del todo su oportunidad pedagógica estas ideas en nuestros días? Y será hoy ya totalmente innecesario formular algunas ideas acerca de la imitación clásica en este punto culminante de la disertación?

5. LA IMITACIÓN CLÁSICA.—Es interesante el tumulto formado por clasicistas y románticos en torno a los viejos clásicos y el esfuerzo de ambos partidos por presentarlos entre sus filas enfrente al adversario. Se diría una contienda democrática en el ágora en que cada banda quiere arrastrar hacia su lado las estatuas serenas, impasibles, de los antiguos héroes. “Sed como los clásicos—decían los clasicistas—. ¡Imitadlos!” “Imitad a los clásicos—decían los románticos—. ¡Sed libres!” Y el clasicista se empeñaba en hacer metáforas, en guardar leyes retóricas, en expresar sus ideas poéticas en formas de la mitología; mientras el romántico se extasiaba en la primitiva ingenuidad de Homero, y sin olvidarse de hacer notar las imperfecciones de su obra, proclamaban el patriarca jónico tipo del genio fecundo y libérrimo.

¿Quién tenía razón al buscar una imitación clásica interpretada en tan contrarios sentidos? Detengámonos un momento a determinar en qué puede consistir la imitación clásica para quien profesa los principios expuestos en este libro.

Y para dejar caer de una vez la idea más pesada, digamos que, a nuestro juicio, nadie ha pretendido una imitación propiamente dicha del arte clásico y pagano más lógicamente que los más paganos humanistas del Renacimiento. Ellos se aproximaban al gran principio estético de que el arte es una manifestación de la vida humana, de la filosofía de la vida que existe en un pueblo o en un individuo. Si en la vida abrazaban la concepción pagana, era consecuente la imitación artística. Esa no era una imitación superficial, es decir, únicamente estética. Ellos hacían corresponder su arte a su vida, y mediante la imitación de la vida imitaban el arte pagano. Como se ve aquí, no se puede discutir el criterio artístico; es el único aceptable. Ahí la cuestión es ya filosófica

y religiosa, para averiguar las razones que un ciudadano del mundo moderno, después de catorce siglos de historia cristiana y en un ambiente totalmente diverso del pagano, tuvo para abrazar los principios filosófico-teológicos de una civilización muerta. Esta discusión no pertenece al presente estudio. Pero la mayor parte de los humanistas y de los pseudoclásicos posteriores no profesaron tan radical y lógicamente la imitación clásica. Ellos querían conservar la idea nueva e imitar solamente la forma antigua. Una distinción tan fácil como superficial pareció salvar la lógica de los principios: el arte tiene dos partes diversas, el fondo y la forma; queremos, pues, verter el vino nuevo en la ánfora panatenaica.

Eso traía una consecuencia práctica: los temas religiosos en que resalta con más crudeza el contraste del ornamento profano, único posible, o se los mezcla con la mitología pagana (32), o se les excluye como ajenos al arte (33). En los temas profanos, el omitir "la figura de la fábula es un querer agradar a los oyentes sin cosas agradables (34). Por la de-

(32) De este desatinado criterio no supo librarse ni el genio de Milton:

Were were ye, Nymphs, when the remorseless deep
Clos'd o're the head of your lov'd Lycidas?...
There entertain him all the Saints above,
In solemn troops...

(*Lycidas.*)

Léase toda la composición.

(33) De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornaments égayés ne sont point susceptibles.

(Boileau, *L'art poét.*, III, 199 y sigs.)

(34) Mais dans une profane et riente peinture
De n'oser de la fable employer la fugure...
C'est d'un scruple vain s'allarmer sottement
Et vouloir aux lecteurs plaire sans agrement...

(Boileau, *L'art poét.*, III, 219 y sigs.)

bilidad humana de que hablamos al tratar de las formas externas, a veces hubieron de pagar tributo a esa estéril concepción del arte aun los hombres de genio como Petrarca, Camoens, Lope de Vega, Corneille, Milton.

Pero es una ley de la naturaleza que sólo la vida verdadera es fecunda y produce vida: la ficción de la vida es estéril. A qué extremo de árido formalismo fué llegando la poesía lo atestigua el siglo XVIII, que vale sólo, por haber desarrollado, a pesar del pseudoclasicismo, las primeras germinaciones románticas. Hoy nos parece muy claro que ni el uso de la mitología como ingrediente pictórico ni las rígidas leyes preceptivas (estructura de los géneros, unidades dramáticas, etc.), como molde invariable, ni mucho menos el escribir en latín o en griego, son condiciones de vida para el arte moderno.

¿En qué consiste, pues, la imitación de los clásicos?—En no imitarlos. Como los clásicos griegos y latinos fueron grandes artistas, no precisamente por haber compuesto tragedias con las tres unidades o poemas en hexámetros, sino porque tallaron en el bloque de la tradición bellas figuras, en las que infundieron vida humana; como tuvieron la honda y creadora intuición religiosa, no por poseer una mitología que era una ficción, sino porque su credulidad primitiva adoró sinceramente lo que creyó una bella realidad; así la grandeza del artista moderno no está en copiar las obras que ellos hicieron, sino en tener el mismo principio del arte, la expresión de la vida propia, la inspiración de la propia historia, la profesión sincera y franca de la propia fe. Se dirá que eso no es imitar a los clásicos, pues ese principio excluye precisamente la imitación. Sí; excluye la imitación servil y superficial de la forma clásica, porque, para nosotros, el arte no está en la reproducción de lo que ha muerto, como es la concepción griega de la vida, sino en la reproducción de lo que vive y vivirá siempre, como es alma de la vida moderna.

Pero si esa imitación de la libertad clásica para crear su arte propio no se tiene por imitación, en buena hora no imitemos a los clásicos y guardemos nuestra libertad. Y si el estudio de los clásicos no nos enseña a desplegar las facultades creadoras de nuestro propio espíritu y no deja en él más que formas ya sin vida, digamos a los clásicos el ¡*vale, vale, vale!*, que ellos mismos repetían al retirarse de sus muertos recién sepultados.

Para acabar de exponer mis ideas explicaré brevísimamente una que acabo de insinuar. El estudio de las obras clásicas, como de cualesquiera obras literarias que se escogen por instrumento pedagógico, tienen un fin doble: enriquecer, fecundizar nuestras facultades con la contemplación de la belleza artística y enseñarnos a gobernarlas reflexivamente para la producción activa de la belleza. Para esos dos fines ayudan poderosamente los clásicos. De hecho, los grandes escritores modernos admiraron a los clásicos y aprendieron mucho de esos viejos y amables maestros. Y, para hablar más en concreto, en ellos formaron sobre todo el criterio del *buen gusto*, que es una condición imprescindible para el arte.

Lo dicho no significa que yo tenga el estudio de los clásicos por suficiente para formar un escritor moderno, ni a ellos por los únicos maestros del buen gusto, ni al buen gusto por una fuerza artística. El buen gusto es una dirección, no un impulso; es una forma de vida, no es la vida misma. Los clásicos son maestros del buen gusto por ese equilibrio de facultades que da a sus obras el cristalino timbre del aticismo; pero mostraría una supina ignorancia quien afirmara que entre los modernos no hay escritores que enseñen el buen gusto tanto como los clásicos, o que entre los románticos sólo hay y hubo poetas melenudos y llorones. Que el estudio de los clásicos sea insuficiente para la formación de un escritor moderno, creo que será bastante claro para quien tenga la paciencia de leer este libro, o al menos

el capítulo siguiente. El Cristianismo tiene una ideología demasiado fecunda; el hombre cristiano o simplemente moderno tiene una psicología demasiado rica, profunda y sutil, para que pueda encontrar modelos de forma artística en escritores de psicología muy inicial y sencilla y en obras en que prevalece casi absolutamente la visión objetiva y directa del alma primitiva. No vituperemos a los clásicos por no haber existido veinticinco siglos más tarde; pero tampoco menospreciemos nuestros propios tesoros, porque los griegos no pudieron admirarlos. Pues bien; en ese sentido se aprende más que en los clásicos en los autores modernos, principalmente los que han existido desde la aparición del romanticismo. Porque el romanticismo no son sólo los pocos autores que estudiamos en la primera parte; el romanticismo sigue siendo el alma de la poesía y del arte contemporáneo y será la del arte futuro mientras pueda irradiar calor de vida la última centella del Cristianismo.

CAPÍTULO II

La concepción cristiana y la concepción griega de
la vida en sus relaciones con el arte

CAPÍTULO II

La concepción cristiana y la concepción griega de la vida en sus relaciones con el arte

“Il, suffisait de jeter les yeux sur ce public pour se convaincre qu’il ne s’agissait pas d’une représentation ordinaire; que deux systèmes, deux parties, deux armées, deux civilisations même—ce n’est pas trop dire—étaient en présence... ne demandant que la bataille, et prêts à fondre l’un sur l’autre.” Estas palabras de Teófilo Gautier (1), al describir el contrario y belicoso auditorio del teatro en la primera representación de *Hernani*, tienen un alcance que quizá exceda a la intención del mismo que las escribió. Cuando se compara el clasicismo con el romanticismo, se trata realmente del confrontamiento de dos civilizaciones que, por cierto, no tuvieron sus más dignos representantes en los “Messieurs à face bien rasée” y en los “Jeunes hommes à longs cheveux” que se mostraron los puños aquella noche célebre del 25 de febrero de 1830.

Como en Europa no ha habido sino dos civilizaciones trascendentes, la heleno-romana y la cristiana, así, correspondientemente, no ha habido sino dos escuelas artísticas trascendentes, el clasicismo y el romanticismo. Este principio,

(1) *Histoire du Romantisme*, XII, *Hernani*.

admitido por grandes filósofos y críticos (2), me servirá de fundamento para estudiar la naturaleza del romanticismo, y por eso me es preciso examinarlo brevemente.

Recorramos los momentos principales de la ideología griega y de la ideología cristiana para deducir inmediatamente las consecuencias que en abstracto y, por decirlo así, *a priori* se deducen de esas ideologías para el arte.

La concepción artística de todo pueblo, como de todo individuo, nace de sus ideas acerca del hombre y del mundo (*concepción filosófica*), de la divinidad (*concepción teológica*) y de las relaciones morales que existen entre el hombre y la divinidad (*concepción religiosa*).

Vamos a confrontar en estos tres aspectos la civilización griega y fe cristiana sólo en sus líneas fundamentales que tienen consecuencias características en el arte.

Pero antes de entrar en esta comparación se hace precisa una advertencia. Al tratar de estos puntos de la cultura griega hay que distinguir la concepción popular griega (filosófica, teológica, religiosa) y la concepción de los filósofos griegos: las ideas generalizadas en la sociedad griega y las

(2) Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik*. V. *Über die romantische Dichtung*.

W. A. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Berlín, 1803, 1804; Wien, 1808; I. Vorles. y sigts.

Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, II. Ed. II. Teil II, III Ab schnitt.

Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*.

Mme. Stael, *De l'Allemagne*, II^e partie, ch. XI.

Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, XII.

M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. IV, vol. I, § V, p. 312 y sigs... Cf. t. V. Introd. II, páginas 194 y sigts.

Donoso Cortés, *Obras*, t. II: *El clasicismo y el romanticismo*.

Julio Cejador y Franca, *Historia de la lengua y literatura españolas*, t. VII, I.

ideas de un número menor de inteligencias que no se avienen a pensar como la generalidad.

Si en Grecia hubiera aparecido y dominado cinco siglos antes la concepción platónica y aristotélica, el Olimpo hubiera sido para los griegos lo que es para nosotros un monte de Macedonia, y la Acrópolis no hubiera sido coronada por el Partenón. Pero es el caso que Homero y Hesíodo dieron, en el siglo X antes de Jesucristo, una teogonía (3) a los pueblos griegos, y con su imaginación hicieron del Olimpo el cielo de los dioses superiores y poblaron la superficie y el centro de la tierra de divinidades secundarias. Esta religión, de origen jónico, hizo desaparecer en parte y en parte absorbió los cultos agrarios y los misterios de los aborígenes, y mientras vivieron los Estados griegos se sostuvo en pie, a pesar de los ataques de un temible enemigo.

Porque desde el siglo VII antes de Jesucristo había empezado una larga serie de filósofos cuyas teorías iban directamente contra las creencias populares. Desde Jenófanes, con su idea de un solo Dios, puro espíritu; desde Tales de Mileto y Anaxímenes, pasando por el radicalismo negativo de los sofistas, hasta las altas concepciones metafísicas de Platón y Aristóteles, la Filosofía sostuvo una larga lucha con la religión tradicional. Es la lucha de la razón del hombre contra la fantasía. La religión homérica — mitología antropomórfica —, sistematizada y propagada por la poesía de Homero y Hesíodo, se fortaleció al incorporarse a la formación de la "polis" o estado griego. Embebida en la tradición, practicada fervientemente por el pueblo y arraigada por los sucesos políticos, especialmente por las guerras médicas, presidió el apogeo de Atenas y de las artes en el siglo de Pericles. La concepción artística brotó de la concepción religiosa, o, por mejor decir, es la misma concepción religiosa, cuya floración fueron las grandes obras en las artes plásticas, en la lírica

(3) Herodoto, II, 50-53.

y en la tragedia (4), ya que la epopeya fué como el tronco donde había crecido la idea religiosa y artística.

Esta es la religión, madre de un arte, que me propongo contraponer a la religión cristiana, madre de otro arte, para deducir los más hondos caracteres de esos dos artes que han dominado en Europa.

Tengo por muy importante aquella distinción entre la religión popular griega y la filosofía griega, porque ésta, más profunda y humana que aquélla, al menos en su tendencia, se dirigió paso a paso hacia el mundo del espíritu y llegó a producir obras artísticas que tienen mucho de romántico. Por ejemplo, algunos diálogos de Platón corresponden a una ideología muy diversa de la que inspira las artes populares. Platón subió hacia la realidad infinitamente bella por el camino del amor; Aristóteles subió hacia la realidad infinitamente perfecta por el camino de la razón; ambos son el supremo esfuerzo del espíritu humano en pos de su instinto natural hacia lo suprasensible, lo espiritual, lo infinito.

§ I

La concepción religiosa

1. Idea griega.

Cuando el pueblo griego alcanzó un desarrollo más completo, las nebulosas religiones orientales que influyeron en un principio en la griega habían ido evolucionando en la lú-

(4) Digo tragedia y no dramática para limitarme a los grandes tragedas, hasta Eurípides inclusive. En el mismo Eurípides se empieza a notar un dejo de criticismo racionalista que se aleja mucho de la religiosidad de Esquilo y Sófocles, y que empieza a inundar la literatura, hasta constituir en la comedia la burla de los dioses y de los hombres. Esa tendencia sigue una dirección (aunque negativa) paralela a la filosofía: es la razón humana armada, contra la fábula, de la sátira y del cinismo.

cida inteligencia helénica hasta transformarse en la *mitología antropomórfica*.

El dios, como el hombre, es fusión de espíritu y cuerpo, pero sin las imperfecciones del hombre (5). En el dios, como en el hombre, la forma corpórea es expresión inmediata del espíritu, es decir, es la expresión visible del espíritu que es un ser con el cuerpo. Cuando Homero muestra la faz de Apolo airado, *νοστί δεικνῶς* (6) (semejante a la noche), la sombría contracción de la frente nos habla por sí sola, no ya de la invención orgánica, sino de la cólera augusta de la deidad.

Los dioses forman en solemne jerarquía el mundo olímpico, inaccesible a los mortales. Sólo algún héroe semidios de la talla de Hércules es digno de la *ἀποθέωσις* (apoteosis o traslación a la mansión de los dioses) en sentido estricto.

El Olimpo corresponde a esa concepción antropomórfica: es la mansión de la riqueza, del goce, de la belleza y de la serenidad en la vida sensible.

Consecuencias para el arte.—Se comprende que, dados los escasos e imperfectísimos medios de que dispone el hombre para expresar la belleza en formas sensibles, no hay concepción religiosa más proporcionada a la expresión sensible y bella que la de los griegos. Si el dios es espíritu y cuerpo, la belleza del espíritu, de la idea, se funde con la de la forma, que, por lo mismo, se hace la más adecuada y perfecta expresión de belleza. Por tanto:

a) La belleza del espíritu, de la idea, se circunscribe a la forma: el ideal es, por tanto, limitado y asequible;

b) La aproximación de la obra artística al ideal es máxima:

(5) Entiéndase esto de las imperfecciones físicas (poder, fuerza, belleza son los supremos atributos de los dioses), pero no de la perfección moral. En los dioses no hay santidad ni justicia: tienen las flaquezas morales de los hombres y, como éstos, proceden por amor, odio y otros afectos. Cf. Wilde und Nilsson, III; Samter, XV.

(6) *Ilíada*, I, 47.

c) El artista trabaja con dominio de la idea que tiene bajo sus sentidos;

d) La proporción entre la forma y la idea y la belleza misma de la forma produce en las facultades estéticas del espectador una fruición alta y serena que los griegos llamaron con mucha propiedad *εὐχρηστία* (bienestar de espíritu).

2. Idea cristiana.

Si la mitología antropomórfica helénica fué una transformación, feliz para el arte, del viejo, vago simbolismo oriental, independiente de ese proceso evolutivo, y después de él se presenta de repente otro hecho histórico que introdujo una nueva religión, una nueva filosofía y, por lo mismo, depositó en la tierra la semilla de un arte nuevo, ese hecho es la revelación cristiana.

Según ésta, el concepto de la divinidad, profesado ya antes, aunque con menos precisión, por el pueblo hebreo, es totalmente diverso del griego. El Dios único, puro espíritu, tiene todas las perfecciones posibles y encierra en sí mismo la razón de su propio ser. Dios está eternamente concentrado en su beatitud, que es su infinitud misma: con razón se le puede llamar la *infinita subjetividad* (7). Este ser infinito, que, sin inmutar su concentración beatífica, produjo fuera

(7) "In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört und statt der plastischen Vielgötterei, kennt die Kunst jetzt nur *einen* Gott, *einen* Geist, *eine* absolute Selbständigkeit, welche als das absolute Wissen und Wollen ihrer selbst mit sich in freier Einheit bleibt." (En este panteón todos los dioses quedan destronados; la llama de la subjetividad los ha destruido, y, en vez del politeísmo plástico, no conoce ya el arte sino *un* Dios, *un* Espíritu, *una* sustancialidad absoluta, que, como la absoluta conciencia y voluntad en sí misma, permanece consigo en independiente unidad.) Hegel, *Vorles über de Aesth.*, II. Teil, III. Abschn. *Einleitung*, I.

de sí cuanto existe, se aproximó tanto por amor a lo finito, que quiso unirse con una naturaleza humana concreta en la unión misteriosa de una sola personalidad (unión hipostática) mediante la Encarnación (8).

Consecuencias para el arte.—¿Qué relación puede haber entre el arte sensible del hombre y el espíritu infinito? Dios no sólo es bello, sino que es la infinita Belleza. Pero la forma material limitada es sombra para expresar la luz de la infinita Belleza espiritual. En rigor, Dios ni es ni puede ser el ideal del arte humano. Una forma sensible bella que, como la griega, fuera expresión perfecta de la Belleza divina, es para la idea cristiana un absurdo. La Belleza infinita no cabe en forma sensible ni tiene otra expresión que a sí misma: el Verbo intelectual divino, Dios mismo (9); y el efecto—usando un término humano—que excita esa contemplación es el Amor infinito, Dios mismo. Ese es el gran misterio: Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo...

El ideal religioso de los griegos fué la más bella creación artística de aquel pueblo admirable (10); es, pues, una hechura, una ficción humana, y es natural que ese ideal no sea inasequible. La idea cristiana sobre Dios es demasiado insondable para ser invención humana; ella, como todas las verdades impuestas por una realidad exterior al hombre, tiene aspectos incomprensibles, e inasequibles en especial para el arte. No es un ideal hecho para el arte, sino

(8) En alemán es más exacta la expresión que significa el "Hacerse-Dios-Hombre": *Gottes Menschwerdung*.

(9) 'Ο λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος. Io., I. 1.

(El Verbo estaba ante Dios y el Verbo era Dios, es decir, el Verbo era la expresión, la visión de Dios en su propia inteligencia.)

(10) Dice Herodoto que Homero y Hesíodo dieron una teología a los griegos, determinando a cada dios su genealogía, su tipo, sus atributos. Cf. Pettazzoni, *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*, cap. I, II; E. Samter, *Die Religion der Griechen*; V. Wide und Nilsson, *Griechische Religion*, I.

una realidad bellísima que por su infinitud no tiene inmediata y directa expresión sensible.

Ante el tema estrictamente divino.

a) El ideal es inabarcable;

b) El artista cristiano se ha de abismar en una profundidad que lo desconcierta, y, en vez de la confianza en el triunfo con que trabajaba el artista griego, siente el tormento de la suprema impotencia;

c) Su obra ha de quedar infinitamente alejada del ideal;

d) Aun supuesto suma belleza en la forma sensible, la desproporción entre ésta y la idea produce en las facultades de quien las contempla, o el disgusto de sentir esa desproporción, o el goce de tomar la obra artística sólo como un punto de apoyo para que el espíritu levante el vuelo hacia el tema infinito.

El tema divino-humano en Cristo no es tan arduo. En el compuesto teándrico, el Infinito se puso en tal condición, que una forma de hombre es expresión inmediata y directa de un alma de hombre que es Dios: ὅτι ἐν μορφῇ θεοῦ ὑπάρχων... σῆματι: ἐφθείξας ὡς ἄνθρωπος. (II) (El que existe con naturaleza divina apareció en figura de hombre.) Cristo es una realidad más perfecta que soñó el antropomorfismo griego. Ante los ojos del arte humano se despliega el drama inmenso de lo Infinito en lo finito que se compendia en la palabra *Re-dención*.

§ II

La concepción filosófica

I. Hombre

1. Idea del hombre en general.

a) IDEA GRIEGA.—Debido a la formación y desarrollo de la *ciudad* (πολις) o Estado griego, la vida de la comunidad

(II) Philipp, II, 6-7.

absorbió la vida individual, de modo que el hombre es considerado primariamente como elemento de la sociedad.

El estado es el fin de la existencia, de la educación y de la acción del particular. La escuela, el campo de Marte, el ágora, el campo de batalla, culminaban la acción humana en las diversas clases de la sociedad griega. Así la mayor o menor aptitud del individuo en servicio de la república es la medida del valor individual.

El griego es consciente de su grandeza como *tipo humano* (12), y, por tanto, de su inteligencia y de su libertad; pero estas dos grandes facultades, sustancia de la personalidad humana, tienen un ejercicio subordinado en último término a la utilidad común.

Consecuencias para el arte. — a) Se entiende, pues, que el hombre, como motivo artístico, tenga un carácter casi totalmente alusivo a una función civil. Si la escultura deja de tocar los temas divinos, es para cincelar victorias, héroes, atletas, conjuradores...; la dramática repite con una veneración y cariño, que llegan a hacerse esterilizantes, sólo los grandes temas de la tradición y de la mitología; la épica desarrolla una acción que envuelve a todo el pueblo; la lírica (13) (y la música) enciende el ardor de la lucha o se hace la voz del entusiasmo en las fiestas y en los juegos públicos;

β) El artista, a su vez, se encuentra aquí en un mundo pintoresco lleno de luz y con contornos bien definidos que él puede dominar y reproducir;

γ) La proporción entre la idea y la forma es completa; el motivo se expresa totalmente en la forma;

δ) De ahí que la contemplación artística de tales motivos, enmarcada entre esas líneas limpidas, descansa sosega-

(12) Esto aparece en el mismo concepto de la divinidad: la *forma divina era humana*.

(13) Acerca de la poesía lírico-erótica, v. más abajo, 2), B), a), *Cons. artist.*

damente sin desear más, porque todo está expresado y bellamente expresado: **nuevo campo de la *sofrosine*.**

b) **IDEA CRISTIANA.**—En la concepción cristiana hay una idea central, la Encarnación de Dios, que ilumina altos valores humanos, dejados en la sombra por la ideología griega sobre el hombre.

Dios realiza la obra máxima de su sabiduría cuando se hace hombre y muere por amor del hombre. Eso dice lo que vale un hombre, solo por serlo: una altísima participación inmortal de la subjetividad infinita (14). Bajo esa luz ultraterrestre, la dignidad del hombre como hombre trasciende y al mismo tiempo eleva todas las relaciones cívicas. Esta ideología invierte la ideología griega: el hombre no es para el estado, sino el estado para el hombre; el hombre es ciudadano, pero antes es hombre.

La personalidad humana, el individuo, es centro y fin no sólo del estado, sino también del Universo y de las comunicaciones divinas que bajan del cielo a la tierra.

Consecuencias para el arte.—Para el griego y el cristiano existe el tema artístico de la acción del hombre como hombre social; pero para el cristiano surge un mundo aún más humano y noble: el de la *subjetividad del hombre como hombre*.

α) Tema profundo y fecundísimo, pero con frecuencia esquivo al reflejo exterior y que siempre guarda aspectos **inexpresables**;

β) El artista, ante este tema, se siente atraído no ya hacia un objeto exterior y visible, sino hacia el mundo psicológico invisible y complejo, y se siente atraído por el valor objetivo de la personalidad humana y porque la personalidad

(14) "Somos raza de Dios", dijo Pablo de Tarso en el Areópago de Atenas (Act. 17, 28), dando sentido y alcance cristiano a una expresión repetida por los poetas griegos. (Arato, *Phaenomena*, 5; Cleantes, *Hymn. in Jov.*, 5.)

de cada hombre es cosa de capital interés para sí misma. Estas ideas son germen de un arte psicológico.

γ) La obra artística no siempre puede encerrar el motivo entre líneas fijas; en tales casos, la forma más apta para el tema psicológico es una forma nueva que, borrando los límites precisos de la forma clásica, deja entrever perspectivas indefinidas.

δ) Ante esas obras la contemplación estética no siempre siente la estática *sofrosine*, el placer del descanso al ver en la expresión toda la idea, sino el placer dinámico de la acción que suple por sí lo que la forma sólo alcanza a sugerir, o la de tender hacia un *más allá* que la forma deja vislumbrar.

2. Dos aspectos especiales.

A) *La libertad humana*; B) *El amor humano*.

Es importante llamar la atención sobre dos aspectos especiales de la personalidad humana: la persona en el acto de suprema reconcentración en su subjetividad y en el acto de suprema expansión hacia otra subjetividad: *la libertad humana* y *el amor humano*. Estos dos elementos desempeñan un papel importante y característico en los dos artes que estudiamos.

A) *La libertad humana*.

α) IDEA GRIEGA.—La idea de la libertad tiene para nuestro caso un doble sentido que conviene distinguir: 1.º, la *libertad intrínseca* o libre arbitrio, capacidad psicológica de elegir entre dos extremos, que es lo que constituye el *hombre libre*; 2.º, la *libertad extrínseca* o inmunidad de sujeción onerosa a otro individuo y posesión de derechos civiles, que es lo que constituye al *ciudadano libre*.

En el *primer sentido*, la conciencia que tiene el griego de

su inteligencia y de su libertad es una conciencia espontánea, que da por supuesto el hecho psicológico del libre arbitrio y según él aprecia las acciones moralmente meritorias o demeritorias. Otra conciencia más refleja de esa facultad humana que puede contraponerse a todo el Universo físico y aun negar el asentimiento a todo agente extrínseco a sí misma, no se daba en la mentalidad de aquel pueblo, entregado a la acción por el engrandecimiento de la patria y por el bienestar de la vida. A esa mentalidad era tan ajena la idea del santo asceta del yermo, como el tipo del demonio humano al estilo de *Manfredo*.

En el *segundo sentido*, para los griegos hay dos clases de hombres, diferenciados *por la misma naturaleza* (15): los griegos y los bárbaros, o sea los señores y los esclavos. Los primeros tienen derechos civiles y se entregan al gobierno de al República, a la milicia y al noble ocio de la raza culta; los segundos carecen de derechos y son "cosas animadas de sus dueños" (16). Su ocupación son los oficios serviles (agricultura, comercio, industria (17), etc.), pues era indigno del griego libre, noble y hermoso rebajarse a ejercicios física y moralmente depresivos. El cuidado de la instrucción, de la virtud y de la familia del esclavo dependía totalmente de la utilidad de su señor (18).

(15) Platón, *Rep.*, IV, 434 A; Aristóteles, *Polit.*, I, 4, 5. Platón y Aristóteles, que en metafísica se remontaron tan alto sobre las ideas populares, en ética, al hablar de la esclavitud, formularon teorías que son un esfuerzo de la razón por justificar el hecho consumado de la extrema servidumbre en la mayor parte de los individuos humanos.

(16) Aristóteles, *ibid.*

(17) Estos oficios, prohibidos en Esparta, estaban permitidos en Atenas a los ciudadanos; sin embargo, esto último era cosa nominal, pues tenían que ejercerlos por medio de esclavos.

(18) En Esparta había hacia el siglo V antes de Cristo de 30 a 32.000 ciudadanos libres; 100.000 periecos (labradores sin dere-

Consecuencias artísticas.—Como la idea de la libertad, en los dos sentidos indicados, no añade un cambio en la manera general de ver las cosas del pueblo griego, tampoco introduce especiales consecuencias artísticas diversas de las indicadas anteriormente al hablar del hombre en general.

b) IDEA CRISTIANA.—Respecto de la libertad, el Cristianismo ofrece ideas muy nuevas y originales. En el *primer sentido*, la enseñanza cristiana llevó al hombre al interior de sí mismo, le enseñó que la realización de su destino es obra de su voluntad (19); que la virtud (20), el pecado (21), están ante todo y esencialmente en el fondo de la conciencia, de suerte que la idea de la responsabilidad interior descubrió ante los ojos del espíritu el grandioso misterio de su propia libertad. Después de ese primer destello, la idea irá apareciendo más profunda y compleja cuanto la psicología humana vaya ahondando más en su propio análisis.

Acerca del *segundo sentido* de libertad, se puede tener presente que, según el Cristianismo, Dios se hizo hombre (22) para salvar a todo hombre (23), fundó un reino que El llamó de los cielos (24) y que empezó por predicarse a los po-

chos civiles, pero libres), y 200.000 ilotas (esclavos). En el Atica, 20.000 ciudadanos y 400.000 esclavos. Algunos, como Wallon (*Histoire de l'esclavage*, c. I, p. 254) tienen por exagerada esta cifra; pero, aunque se bajara a la mitad, aún quedaría una gran desproporción.

(19) La profunda expresión griega μετανοία, μετανόειν (conversión interior del alma, convertirse espiritualmente) resonó en la primera predicación del Bautista (Math., 3, 1; Mc., 1, 4; Lc., 3, 3), en la del Maestro (Lc., 13, 3, 5, *passim*), en la del Apóstol de los Gentiles en Grecia (Act. 27, 30) y fué siempre tema obligado de la predicación de todos los enviados.

(20) Mt. 5, 3-10.

(21) Mt. 5, 28.

(22) Jo. 1, 14.

(23) Jo. 1, 9.

(24) Mt. 4, 17, *passim*.

bres (25), a los publicanos (26), luego a todas las gentes (27). Estos hechos fundaban y ofrecían una amplísima ciudadanía a toda criatura racional (28). "Porque (ante Dios) no hay ser judío o griego, siervo o libre, hombre o mujer. Todos sois una misma cosa en Cristo Jesús" (29): una ciudadanía que no es política y "de este mundo" (30), pero que tenía que modificar la vida civil de los pueblos si el Cristianismo lograba ejercer alguna eficacia sobre los individuos. Y ante todas cosas, la segur estaba puesta a la raíz de la esclavitud.

Consecuencias artísticas.—En la idea de la personalidad humana, ennoblecida y amplificada, se subraya su idea fundamental y no menos fecunda de la libertad en su doble significación, semilla de un arte no ya sólo psicológico (31), sino humano en su más profundo sentido: el arte de la *voluntad libre*, que amplifica las consecuencias artísticas indicadas al hablar del arte en general (32).

B) *Concepto del amor en especial, correspondiente al concepto del hombre y de la vida.*

a) EN GRECIA.—Puesto que la persona humana recibe su importancia de su relación con el estado y el varón es el elemento principal del Estado, la mujer, aun como persona humana, adquiere un valor secundario. Hay que proveer a la patria los futuros ciudadanos y soldados, y ese es el fin del

(25) Mt. 11, 5.

(26) Mt. 9, 9; Mc. 2, 14; Lc. 5, 27; 19, 1-10.

(27) Mt. 28, 19.

(28) Mc. 16, 15.

(29) Gal. 3, 28.

(30) Jo. 18, 36.

(31) V. arriba, I, b), *Consec. para el arte*.

(32) V. I, b); *Consec. para el arte*.

matrimonio y la única razón que lo hace llevadero. Para el griego, el matrimonio no es de suyo la vida del amor: primero, porque la costumbre ordinaria era el matrimonio "de razón" (es decir, no de amor), arreglado por los padres (33), ya que las jóvenes estaban siempre recogidas en el gineceo y apenas aparecían a veces en las procesiones Panatenaicas, y segundo, porque los goces del matrimonio no compensaban sus molestias en una sociedad en que tan fácilmente podían proporcionarse aquéllos y librarse de éstas (34).

Sería absurdo el pensar que faltara siempre y totalmente amor en el matrimonio, el afecto más natural en una relación y estado de naturaleza. Pero las circunstancias dieron a este afecto un carácter más fisiológico que psicológico. Dada la inferioridad moral de la mujer según la mentalidad griega, la baja estima del matrimonio y el edonismo intenso de aquellas razas refinadas en una sociedad brillante, era necesario que el amor de los varones se dirigiera preferentemente a las heteras o cortesanas y se convirtiera en un erotismo sensual. Así, pues, la prostitución no era degradante, porque la mujer no tenía elevación (35). Su valor—usando una frase brutal.

(33) Das Mädchen wurde bei der Verlobung in der Regel erst gar nicht um seine Einwilligung gefragt. (Por lo general en los espousales nunca se pedía el consentimiento a la doncella.) H. Blümner, *Leben und Sitten der Griechen*, I, Abt., IV; Cf. G. Notor, *La femme dans l'antiquité grèqe*, chap. V.

(34) El triste concepto que de la mujer y del matrimonio tenían, exceptuados casi sólo Homero y Aristóteles, los escritores griegos, es decir, los representantes de las ideas del pueblo, puede verse en la disertación de Frid. Buddenhagen, *Ἐπὶ γάμου*: "*Antiquiorum poetarum philosophorumque graecorum de matrimonio sententiae e quibus mediae novaeque comoediae iudicia locique communes illustrantur*". Turici, 1919.

(35) Sócrates, "el mejor de los hombres que han existido", según su discípulo Xenofonte, *Memorab.*, I, 1, 11; IV, 8, 11 (Cf. Platón, *Φαίδων*, LXVII), no perdió el honor en frecuentar el trato con Aspasia y aconsejarlo a sus discípulos con las otras cortesanas

en su exactitud—era un valor instrumental de procreación y, principalmente, de placer.

Consecuencias artísticas.—El tema del amor ofrece al arte pocas veces finuras afectivas; prefiere proyectarse al exterior en una imagen descriptiva (ἐπιῳλλιον, idilio), como en Teócrito, o en un objeto visible a manera de símbolo, como en Anacreonte, mientras Horacio, Tibulo y Propertio describen la acción o los rasgos fisionómicos o locales; pero en cada caso, generalmente, el foco de la emoción es la última relación sexual. La pasión misma nunca alcanzó más ardiente expresión que en las odas de Safo; pero en ellas la hetera de Mitilene no suspira con un amor idealista, sino gime por el hervor de la sangre. El tema, aunque muy ordinario, resulta restringido, y, por estar exento de complicaciones psicológicas, tiene las mismas consecuencias que los temas favoritos del arte clásico (36).

b) EN EL CRISTIANISMO.—Su idea de la personalidad, que se realiza en todo ser humano, da al concepto de la mujer toda su elevación y al amor una gran trascendencia moral.

Memorab., I, 2, 29; I, 3, 11, 14; II, 1, 5; II, 2, 4; III, 11; IV, 5, 9; *Sympos.*, II, 26; IV, 38; VIII, 2, 19; Cf. Zeller, II. Teil, I. Abt., 68 y sigts.

(36) In der Tat ist die homosexuelle Liebe so sehr der Mittelpunkt der griechischen Lyrik, dass die mannweibliche Liebe direkt als Ausnahme bezeichnet werden muss. (De hecho, el amor unisexual es de tal manera el punto céntrico de la lírica griega, que el amor entre el hombre y la mujer debe considerarse totalmente como una excepción.) P. Brandt, *Paederastie*, en el *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft*, herausg. von M. Marcuse.

Toco esta materia sólo rápidamente, y en nota, para insinuar como con un relámpago un abismo de la cultura griega, la *pederastia*. Quien quiera estudiar la naturaleza, extensión y universalidad de esa pervisión sexual en Grecia, puede ver, entre otras muchas obras, M. Hirschfeld, *Die homosexualität des Mannes und des Weibes*. Berlin, 1914; H. Licht, *Der παιδων ἔρως (Knabenliebe) in der griechischen Dichtung*, hasta hoy diez partes, Munich, 1906-1922.

En el amor cristiano, dos personalidades de igual valor moral se dan mutuamente por un acto libre en una entrega absoluta y eterna. Cuando Cristo expuso para su ley las relaciones de los dos sexos, se remontó al designio divino en la creación del hombre. “¿No habéis leído que en un principio, al crear Dios al hombre, lo creó varón y mujer, y dijo: Por eso dejará el hombre su padre y su madre y se unirá a su esposa? (37). ¡Que el hombre no separe lo que Dios unió!” (38). El matrimonio monogámico e indisoluble es el mejor indicio para conocer la idea cristiana sobre este “gran misterio” (39) del amor, cuya medida e ideal es el amor de Cristo a su Iglesia (40). La paternidad es don y reflejo de Dios (41) y la dignidad materna quedó divinizada en la Madre de Cristo. El fin de ambas es formar seres inmortales con destinos eternos. El Cristianismo no apareció en el mundo para fomentar el arte ni para restaurar la idea del amor, y, sin embargo, dió vida a un arte propio y redimió al amor.

Consecuencias artísticas. — α) El concepto del amor ocupa su puesto propio de pasión central del alma humana. Una idea vital intensifica y profundiza los legítimos impulsos naturales, y el mundo sensible y el psicológico se fecundizan al unificarse.

β) El artista, frente a este tema tan interesante y humano, dispone, además de todos los elementos externos, de los internos iluminados por su propia reflexión y experiencia. La evolución de la mentalidad artística tenía que venir a producir también para este tema un *arte psicológico*.

γ) La forma artística pide ser nueva en cuanto lo exige la naturaleza del motivo,

(37) Gen., 2, 24.

(38) Math., 19, 4-6.

(39) Ephes., 5, 32.

(40) Ephes., 5, 25.

(41) Ephes., 3, 15.

8) Y la impresión estética podrá ser reposada o activa según que los contornos de la obra cierren sus líneas o dejen una lontananza.

II. La naturaleza.

I. IDEA GRIEGA.—En la manera cómo los griegos contemplan la naturaleza se acaba de notar la precisión que aquella mentalidad lúcida ponía en todas sus visiones. En los objetos y fuerzas naturales, cuyo alcance sobrepuja y asombra al espíritu humano, vieron los orientales fuerzas divinas que avanzan por caminos arcanos. Según esa concepción, panteísta en el fondo, la expresión artística de esas manifestaciones de la naturaleza no fué directa, sino simbólica, en que las cualidades de un animal, v. gr., representaban las de la divinidad. La visión de lo natural se confundía con la de lo divino. La mente helénica no tolera esa vaguedad. Ella ve en la naturaleza dos cosas de líneas precisas: el objeto natural (mar, bosque, fuente...) y el dios o genio que allí preside; ve el tumulto de las olas en la borrasca y a Neptuno que, tridente en mano, dirige desde su cuadriga la lucha de los vientos; a través de los olivares y de las aguas ve pasar las ninfas y las ondinas, y por el cielo matinal el carro luminoso de la aurora. Esos no son símbolos ni personificaciones; es la expresión de lo misterioso en lo natural por su vinculación a una entidad divina.

Las consecuencias artísticas son las antes indicadas. Por una parte, la divinidad antropomórfica; por otra, un objeto natural, como escenario de la acción exterior del dios o del hombre o como fuente de ricos elementos artísticos de carácter decorativo o figurado.

2. IDEA CRISTIANA.—Ve en la Naturaleza la obra de Dios omnipotente, reflejo de los atributos divinos y velo de

la divina omnipresencia. Ve el objeto natural con la misma precisión que los ojos helénicos; pero relaciona tanto sus aspectos definidos como los misteriosos con la Unidad infinita, esencialmente diversa del mundo, personal y omnipfecta.

Además, cuando Dios-Hombre anduvo entre los hombres, enseñó también a mirar la Naturaleza con miradas profundas (42); dió cosas maravillosas de los lirios del campo y de los pájaros del cielo, de los sembrados y de los rebaños; hizo de los más sencillos objetos domésticos ilustraciones y símbolos de cosas divinas; convirtió el jugo de las uvas y el trigo que crecen en nuestras colinas en cuerpo y sangre de Dios, y descubrió en toda la Naturaleza un pórtico luminoso de mundos invisibles.

Consecuencias para el arte. — α) El tema puramente natural tiene aquí análoga claridad de contornos que para el griego;

β) Pero, dadas las proporciones que ante la idea del mundo adquiere la de Dios y la del hombre, el artista tiene ante la Naturaleza un sentimiento nuevo, que consiste en *sentir* en la belleza natural la presencia o la eficiencia de Dios, o en *sentir* la armonía o desarmonía que el aspecto natural guarda con el estado interior del alma; de ahí que si la contemplación griega de la Naturaleza se puede llamar *objetiva*, esta otra nueva contemplación que brota de la men-

(42) De la doctrina del Salvador, como de su manera de enseñárnosla, se puede decir lo que la Iglesia dice de su Persona: "Vere dignum et justum est... tibi gracias agere..., Pater omnipotens... Quia per incarnati Verbi mysterium, nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit: ut dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem rapiamur." (Pref. *in Nativ. Dni.*) (Digno y justo es darte gracias, oh Padre omnipotente, pues el misterio del Verbo encarnado iluminó nuestros ojos con un reflejo de tu claridad, para que al ver a Dios visiblemente quedáramos cautivados por el amor de lo invisible.)

talidad cristiana se llame con propiedad *metafísica* y *psicológica*;

γ) La forma de tales temas ha de ser nueva y proporcionada al sentimiento, y

δ) El placer estético será la reproducción de ese *sentimiento de la naturaleza*.

§ III

Idea de las relaciones entre el hombre y la divinidad.

De la doble concepción religiosa y filosófica de un pueblo resulta la de las relaciones que ligan al hombre con la divinidad. Si aquéllas dos separadas tienen importantes consecuencias para el arte, unidas suman esa importancia, por fundir los principales intereses humanos.

A tres momentos capitales se pueden reducir esas relaciones: I, el homenaje personal del hombre a la divinidad; II, la concurrencia de la acción divina y humana en la vida de los hombres; III, la situación del hombre respecto de la divinidad después de la vida terrestre.

I. El culto de la divinidad.

1) IDEA GRIEGA.—En los pueblos griegos, el culto o ejercicio de la religión consiste principalmente en la pompa ritual (procesiones, lustraciones, sacrificios, etc...) (43). En

(43) Naturalmente, un afecto, una intención religiosa se daba o podía darse en los que tomaban parte en esas ceremonias, sobre todo las que acompañaban a la oración, a la acción de gracias y a la expiación; pero el sentimiento estaba tan exteriorizado y embebido por la acción sensible, que no puede decirse que hubiera un verdadero recogimiento del espíritu. Cf. Ern. Samter, *Die Religion der Griechen*, X, *Opfer und Gebet*.

todo el proceso de su formación, mientras los cultos agrarios se fueron embebiendo en el politeísmo olímpico de la ciudad, la concepción de la divinidad se modifica; pero la forma del homenaje a la divinidad siempre consiste en el ceremonial exterior. Un recogimiento interior para rendir culto a la divinidad con las facultades superiores del espíritu en el fondo de la conciencia, es cosa que no entra en la práctica religiosa griega (44).

Los misterios dionisiacos eran un esfuerzo para ponerse en comunicación de espíritu con el dios (45); pero, lejos de ser la concentración consciente del alma, era su exaltación enloquecida (46).

Así, en este punto, las *consecuencias artísticas* no son de especial mención fuera de las indicadas en los párrafos I y II, si no es el elemento de entusiasmo báquico que dió origen al nuevo género del ditirambo.

2) IDEA CRISTIANA.—Desde que Jesús dijo un día; “Créeme, mujer, que ha venido la hora en que ni en el Monte Garizín ni en Jerusalén habréis de adorar a Dios Padre, porque ha llegado el tiempo en que los verdaderos adoradores lo adorarán en espíritu y verdad...”, una luz nueva iluminó un horizonte profundo en la conciencia humana. La comunicación interior con Dios es el fundamento y el alma del culto externo en el Cristianismo.

Para el artista cristiano es, pues, el campo mucho más

(44) R. Pettazzoni, *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*, caps. II, III, VII, VIII; S. Wide und M. P. Nilsson, *Griechische Religion*, II; Ern. Samter, *Die Religion der Griechen*, V y sigts.

(45) Cf. Ern. Rohde, *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, t. II, *Ursprünge des Unsterblichkeitsglaubens*.

(46) ἐνθουσιάζει τε γίνεται καὶ ἐκφρων καὶ ὁ νοῦς οὐκέτι ἐν αὐτῷ ἐνεστί (Se entusiasma y se enloquece y el sentido no está en él.) Platón, *Jon.*, 534 B. Aunque habla del poeta, lo hace comparándolo a las bacantes. T. 46, § I, II.

amplio; entra en él toda la brillantez cultural, pero más aún la belleza moral de todos los afectos en sí mismos, el recogimiento ante Dios, visto por la fe fuera y dentro de la propia alma; la unión y comunicación con el Infinito en lo profundo de la personalidad humana. Nuevo campo en que se realizan las condiciones arriba indicadas (47) para la naturaleza de la acción del artista, de la obra artística y de la contemplación estética.

II. La concurrencia de la acción divina en la vida de los hombres.

I. IDEA GRIEGA.—Los dioses son felices en el Olimpo, aunque también allí la pluralidad que limita y divide los derechos introduce a veces la alteración y la discordia. Sus preocupaciones no son los hijos de los hombres. Sin embargo, acuden a las necesidades de los individuos y, sobre todo, de los pueblos. Cuando se determina en el concilio de los dioses, su determinación se cumple necesariamente; es el *Hado*, que envuelve y fuerza al hombre en la corriente de los hechos. En ella se disuelve la libertad humana. Es que la intervención divina tiene por campo el mundo externo con sus acontecimientos sensibles y especialmente sociales, adonde se dirige toda la actividad del hijo de Grecia. Y es una triste contradicción el que, según la creencia popular, los dioses eran los que hacían guardar el orden moral en el mundo como jueces severos. y, sin embargo, cuando lo pedían sus intereses, impelían a los hombres a obras pecaminosas y criminales, que los delincuentes habían de expiar duramente (48).

Así el arte es *fatalista* en su transcendencia moral y apenas llega a desarrollar el conflicto entre la fuerza del hado y la

(47) §§ I, II.

(48) Cf. Wide und M. P. Nilsson, *Griechische Religion*, III.

voluntad libre del hombre, ni menos entre el deber de la voluntad y una inclinación de la misma contraria a él.

2. IDEA CRISTIANA.—Para la idea cristiana, la intervención de Dios en el mundo es más sencilla, pero más amplia y profunda. La providencia de un Ser infinito en sabiduría, poder y amor crea y conserva el Universo y gobierna el movimiento de los astros como el de los átomos.

Pero esa Providencia se ejerce especialmente con el hombre tanto en los acontecimientos humanos como en la vida de los individuos. Para la idea cristiana, la mayor perfección del Universo es la moral: el que en lo íntimo del alma humana se realice el acto consciente y libre por el cual el hombre elige y lleva a cabo el bien moral. Así no es extraño que la solicitud más fina de la Providencia se dirija al individuo en el ejercicio de los actos más interiores y espirituales, producidos por el influjo divino y la cooperación *libre* del hombre. Porque Dios respeta la libertad del hombre y la exige como una condición absolutamente necesaria para el acto bueno y meritorio. Dios se comparó (49) a un sembrador que esparce el grano de su gracia en los corazones de los hombres; el grano se reproduce y da un fruto proporcionado a su virtud interior y a la disposición y concurso del hombre.

Por tanto, para el *arte* cristiano el campo es doble: el mundo exterior, en el que, en vez de los dioses olímpicos, gobierna el Dios omniperfecto, pero sin forzar las voluntades de los hombres, y sobre todo el mundo interior de la personalidad humana, de la acción libre y de los conflictos morales en la conquista de los valores espirituales. La libertad, foco central de la actividad, pasa a la acción exterior y unifica y engrandece los dos mundos. Este será el *arte de la libertad humana*, es decir, un arte *humano* por excelencia. Pero aquí,

(49) Mat., 13, 1 y sigs.; Mc., 4, 1 y sigs.; Luc., 8, 4 y sigs.

como ya hemos observado en los párrafos I y II, el tema trasciende los límites del mundo visible; el artista contempla un mundo psicológico y se esfuerza por darle una forma que lo haga conocer o sugerir; la obra puede dejar aspectos sin límites, y el espectador gozará estéticamente penetrando o adivinando la perspectiva profunda.

III. Relaciones entre el hombre y la divinidad después de la vida terrestre.

I. IDEA DE LOS GRIEGOS.—Si para los sabios helenos la inmortalidad del hombre y la vida futura, como la misma existencia de los dioses, eran cuestión muy dudosa y problemática (50), para el pueblo y para la generalidad de los artistas eran firme creencia (51). Los Campos Elisios y el Aqueronte señalaban el nuevo estadio de la vida. Este no tenía, en rigor, razón de finalidad respecto de la vida anterior terrestre, aunque ésta tuviera efectos de penas y castigos en la otra. Los dos sitios estaban envueltos en una media luz extraña; pero eran parajes visibles en el centro de la tierra: en el uno había praderas y bosques de mirtos y palmas, arroyos claros y auras clementes; en el otro, había profundidades abismáticas y aguas amargas. ¿Las almas? Muerto el cuerpo, sobrevivían a manera de sombras (52). La mente griega no puede concebir una idea sin representarla en contornos materiales.

(50) Erw. Rohde, *Psyche*; II. Band., *Philosophie*; S. Wide und M. P. Nilsson, *Griechische Religion*, III; Nilsson, *A History of Greek Religion*, V; Pettazzoni, ob. cit., cap. V, IX.

(51) Rohde, II, B. *Ursprünge des Unstetlichkeitsglaubens* y *Dionysische Religion in Griechenland*; Wide und Nilsson, ob. cit, ibid.; Nilsson, ob. cit., ibid; Pettazzoni, ob. cit., caps. II, II, VII.

(52) Βροτῶν εἰδωλα αμόντων. *Odys.*, XI, 476. (Imágenes de los mortales que existieron.)

Hacia esos lugares avanza la vida humana; pero ni el mejor de los dos extremos tiene atractivos para el alma griega: ella mira hacia ese “más allá” de penumbras lóbregas con una repulsión instintiva. Homero, el más piadoso de los poetas griegos, hace exclamar a Aquiles, cuando Ulises lo visita en los infiernos:

φαίδῳ Ὀδυσσεὺ
 βουλοίμεν κ' ἐπάουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ
 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἴη
 ἢ πᾶσιν νεκόμενοι καταψθιμένοισιν ἀνάσσειν (53)

(¡Oh, noble Ulises! De mejor grado labrara yo como jornalero el campo de un hombre sin herencia ni riquezas, que reinar entre la turba de todos los que han muerto!)

Es que, entre otras razones, la compañía es ingrata; los *dii inferi* no son los amables del Olimpo; la mansión de la paz divina es para los *dii superi*, y al hombre sólo le espera la inmensa sombra bajo el imperio de Plutón. Pero, sobre todo, es que aquella vida inerte y aquellas semioscuridades inciertas son adversas al hijo del Atica. Para él la vida verdadera es esta vida, bajo su limpio cielo azul, dentro de sus horizontes serenos, en sus ciudades hechas templos del arte, en sus teatros y circos espléndidos, en sus triclinios aromáticos de vino de Corinto y miel del Himeto, donde, bajo las guirnaldas frescas, se tiende a gozar la vida fácil y alegre. Y ni un esclavo deseaba su liberación si había de ser por manos del Ades. “Todo hombre, aun esclavo—dijo uno de ellos—, tiene gozo en mirar la luz de la vida” (54).

La vida ultramundana ofreció a veces motivos al arte, y algunos poetas describieron esos recintos sombríos al na-

(53) *Odis.*, XI, 487 y sigs.

(54) Euríp., *Oreste*, v. 1.522 y sigs.

rrar, v. gr., la visita de sus héroes (55); pero ni en ellos ni menos en los líricos es concebible una aspiración íntima, como hacia un mundo mejor, hacia los mundos de las sombras. De todas maneras, como la representación de esa vida no pasa los límites de lo visible, las condiciones de los motivos artísticos no modifican las consecuencias indicadas en los párrafos I y II.

2. IDEA DEL CRISTIANISMO.—La vida futura es la vida verdadera. El hombre la conquista en la vida de acá. Para eso todo puede ayudarle, menos el pecado. Todo, por la virtud, por el amor de Dios, que es la virtud suprema, y por el dolor bien sufrido, que es un compendio de virtudes. Y el dolor debe entenderse en su sentido más trascendente, desde el ligero esfuerzo espiritual o sensible hasta las agonías del alma y los tormentos del cuerpo y la efusión de la sangre y la muerte. Para el cristiano, la clave del formidable enigma del dolor es un cielo eterno (56). La vida futura es, pues, la finalidad, la fructificación de la vida presente. La vida futura es la vida verdadera, porque es la vida perfecta y eterna. Es la felicidad absoluta, que consiste en una unión misteriosa, penetrativa y divinizante con la felicidad del Infinito. Su pérdida es la última desdicha.

Y aquella felicidad la conquistan no ya los héroes de lanza y escudo y los semidioses, sino todos los hombres libres. Pero ante los ojos de Dios no hay más esclavitud que la del pecado (57) ni mayor heroísmo que cumplir en todo caso la voluntad divina.

(55) Virgilio, *Aen.*, VI; Homero, *Odis.*, XI.

(56) "Porque estoy convencido de que los sufrimientos de esta vida no tienen punto de comparación con la gloria futura que [ahora está escondida y allá] se ha de revelar en nosotros. Porque el Universo está en espera [tiene un profundo anhelo] de la manifestación gloriosa de los hijos de Dios." Rom., 8, 18, 19.

(57) "Jesús les respondió: Os digo en verdad que quien comete el pecado es esclavo del pecado. Y el siervo no permanece para siem-

Consecuencias artísticas.—Ante la idea de poseer o perder eternamente la felicidad infinita, dicen muy poco los prados y bosques elisios y las visiones terroríficas de las aguas estigias; pero también es verdad que lo local y visible retrocede a un término remoto, y casi sólo sirve como de símbolo de cosas inefables, dejando al arte muy pocos o al menos imperfectísimos medios de expresión sensible para la perfección y alteza espiritual del tema. Por eso,

a) Este, como la divinidad misma, es uno de los temas cristianos más difíciles para el arte, por ser la quintaesencia del espíritu, de lo invisible, y al mismo tiempo ser lo infinito que abrumba y desconcierta al artista;

b) Pero cuanto el tema es insondable, tanto tiene de atractivo estético y humano: estético, por ser el trasunto de la Belleza infinita, poseída de manera cómpeta y perdurable; humano y, por lo mismo, también estético, por ser el colmo de las aspiraciones más hondas del corazón del hombre.

c) La obra de este arte será la transparencia de esos sentimientos y su forma será apta si, en vez de ceñir con líneas de silueta un estado psicológico tan íntimo e impapable, lo proyecta en la indefinición de su luz, para que

d) Produzca el placer estético respectivo: el de sentir que del fondo de la propia alma se levanta el mismo sentimiento y que, aun cerrados los ojos de la carne a la contemplación de la obra artística, los del espíritu siguen mirando con amor y nostalgia hacia el infinito.

§ IV

Dos caracteres psicológicos

Hasta aquí hemos hablado de caracteres ideológicos que diferencian a las dos civilizaciones; terminemos con la com-

pre en el hogar; el hijo permanece para siempre." Jo., 8, 34, 35; Cf. Rom., 6, 16-23; Iac., 1, 25.

paración de dos caracteres psicológicos, por radicar no ya en las ideas, sino en el ejercicio de los actos humanos acerca de ellas, en la conformación—digámoslo así—de las facultades humanas, que es un efecto producido por esas mismas ideas en el espíritu.

Estos caracteres se pueden repartir según una posible clasificación de las facultades del hombre: cognoscitivas y afectivas. El uno se refiere a la manera de ver; el otro, a la manera de sentir (ver y sentir, tomados en su más amplia significación).

I. Carácter de la visión.

1. En cada uno de los grupos de ideas expuestos en los §§ I, II y III se advierte que la *manera de ver* propia de la *educación griega* es esencialmente circumscriptiva y sensible.

En la religión del politeísmo antropomórfico la forma humana envuelve y limita entre sus líneas los espíritus divinos, y la idea divina limita su propia perfección cuanto más se multiplican las divinas individualidades. El politeísmo es, por esencia, una negación de la divinidad infinita. El cielo de los dioses es un lugar visible: tiene sus límites materiales y nada existe más allá. La vida futura, en medio de sus oscuridades, está embebida en una concepción material y tangible; no se la considera como una finalidad definitiva de la vida presente, sino como un nuevo estadio sucesivo que quizá no era sino un período de nuevas metamorfosis. El culto se consuma en el homenaje externo principalmente. Y en particular, de la expiación se puede notar que los crímenes se borran con purificaciones lustrales y con sangre animal. ¿Se tuvo jamás cuenta con los pecados interiores de puro pensamiento que permanecen ocultos en la conciencia?

La vida verdadera es esta vida: la vida de la patria griega

comprendida toda en la comunidad social, en la práctica de virtudes puramente cívicas, en la acción expansiva, en el bienestar de la vida sensible.

Y ese carácter tenía que ser el de su *arte*. La belleza de la forma visible es lo que subyuga al pueblo griego. Como antes hemos indicado (58), esa religión fué más bien creación de los artistas y en favor del arte. Y tanto el ideal divino como el ideal humano y terrestre se expresa tan plenamente en la forma que se agota. Nada de lontananzas misteriosas. Nada de ideas inasibles que sepan hacer un guiño esquivo tras los contornos de la sensible. En el arte griego todo es visible o hecho para verse con la luz del sol. El prodigio de este arte está en la justeza entre la idea bella y su bella expresión.

2. La *manera de ver* introducida ó potentemente desarrollada por el Cristianismo es algo muy diverso de la griega.

Un *más allá* inabarcable envuelve todas sus ideas. Dios no sólo es suprasensible, sino también insondable a la mirada espiritual, y ese Dios incomprensible es su propio cielo y el cielo de los hombres. El Cristianismo tiene muchas prácticas exteriores y visibles, pero todas como signos eficientes de influjos invisibles (sacramentos, etc.), o como medios para elevar las almas a un mundo ultraterreno (liturgia, iconografía, arquitectura (59), etc.). La sustancia del Cristianismo se realiza dentro del alma, visible sólo a Dios. La gracia divina es incomprensible aun al alma que la lleva y las virtudes más exteriores dejan de serlo si les falta su espíritu. El pecado no se borra sino con el arrepentimiento interior

(58) § I, 2.

(59) Cf. la exacta y profunda comparación que hace Hegel entre la armonía del templo griego, toda para la visión exterior, y la estructura de la catedral gótica, toda para el recogimiento y para la elevación hacia Dios. (*Vorles über die Aesth.*, III. Teil, I. Abschnitt, III. Kap., II.)

y la aplicación espiritual de la Redención de Cristo. La vida terrestre tiene una prolongación infinita en la eternidad. La eternidad es la razón de ser y la clave del misterio de la vida.

Lo propio se advierte en la idea del hombre y del universo. La enorme idea de la personalidad (60) se realiza radicalmente en todo ser humano. En el más endeble y ruinoso de los cuerpos humanos se esconde una cosa de valor infinito cuyo precio es la sangre del Dios-Hombre. La idea del alma, de la vida, del deber, del amor, hablan siempre de un *más allá*.

Aun en la naturaleza sensible se sienten las fulguraciones del espíritu: del espíritu humano que se proyecta en las cosas externas y tiene con ellas misteriosas pero reales relaciones, o del Espíritu divino que en ellas se revela a los ojos del espíritu humano. El universo visible es como una playa adonde llega el rumor de lo infinito, del Infinito.

Si el *arte* no es algo totalmente mecánico, de pura forma externa; si hay un vínculo vital entre las ideas y su manifestación en lo sensible, era forzoso que esas ideas cristianas impusieran una manera de ver conforme a la naturaleza de las cosas significadas por las ideas; era preciso que la fuerza expansiva de esas ideas hacia lo invisible rompiera el encerramiento, la limitación en contornos visibles, que es carácter del arte griego. Para eso no era necesario apagar el claro sol del Atica, sino esfumar las líneas que enmarcaban las cosas y la visión artística para verlas flotando en un ambiente sin límites y escalonándose en una perspectiva infinita.

Consecuencia especial (61).—Es oportuno hacer aquí una

(60) Cf. *supra*, § II, I B.

(61) No saco aquí esta consecuencia especial para explicar por sólo la naturaleza de las ideas cristianas toda la preponderancia que en las románticas modernas tiene la imaginación; pero sí para notar que aquí hay una de las causas de esa preponderancia. Más adelante veremos qué otras causas existieron. (Cap. IV, § I, 2, p. 404.)

observación que se desprende de lo anterior y que se refiere en especial a la *imaginación artística*. Tiene esta facultad, en un plano sensible, una acción paralela y concomitante a la acción puramente espiritual de la inteligencia, y existe entre estas dos facultades un influjo mutuo y recóndito.

Ahora bien; si el género de conceptos intelectuales del artista tiene su influjo propio en las especies imaginativas, conceptos tan característicos como los cristianos lo han de tener también. Junto a la amplia y grandiosa armonía de las ideas cristianas se formará en el artista una facultad imaginativa y una *manera de imaginar* amplia y grandiosa, que no se identifica siempre con la manera griega. Junto a tantas ideas profundas y sutiles, la imaginación se hará íntima y sutil hasta donde lo permita su consistencia natural, y así al tratarse de otras ideas... Pero hay más; estas ideas no sólo fecundizan la imaginación por su naturaleza en sí misma, sino también por la relación que tienen con cada hombre. Ellas contienen los más importantes intereses humanos, y sabido es que lo que afecta los grandes o pequeños intereses del hombre excita naturalmente con más intensidad las facultades del mismo. Es lo que Lanson, al hablar del romanticismo, llama, con expresión feliz, *frissons métaphisiques* (62).

Creo que basta lo indicado para que quien lo leyere prevea ya en su mente toda una perspectiva histórica, y por eso no es necesario declarar más esta observación.

II. Carácter del sentimiento.

Las facultades afectivas del hombre siguen el ritmo de las cognoscitivas. No es preciso exponer este principio ni determinar su justo sentido; pero es el caso que, de ley ordinaria, las ideas de que vive el alma producen y educan bien

o mal los sentimientos, porque los objetos en que se ocupa la inteligencia y la fantasía son el objeto de los afectos.

1. En la vida del pueblo griego, cuyas líneas fundamentales hemos estudiado suficientemente, el objeto de los afectos humanos es tan preciso y visible como el de sus ideas. Los afectos son también precisos, y una posible vaguedad de origen psicológico desaparece cuando ellos se enfocan entre el haz luminoso que siempre deslinda y da relieve a los objetos. Podría acabarse de expresar esta idea diciendo que para aquella raza no hay objetos de amor o de odio, que no caigan bajo la mirada.

2. Para los ojos cristianos, los objetos de los afectos como de las ideas se colocan no en el primer término de lo visible, sino en la perspectiva del espíritu. No es que la concepción cristiana desprecie el prestigio de la forma. Un día hace Jesús el elogio de una sencilla flor, una de esas anémonas rojas que crecen en los campos de Palestina; pondera su atavío más fino y precioso que la púrpura del más rico de los reyes de Israel; pero un momento después hace pasar una sombra sobre aquella flor regia: "Si Dios cuida de las flores, que se marchitan en un día, ¡cuánto más cuidará de vosotros, hombres de poca fe!" ¿Es eso desdén de la belleza física? No. Es que la belleza física es menos digna de amor que los valores del espíritu. Ese es el sentimiento cristiano.

Por otra parte, como la belleza física se aumenta unida a esos valores espirituales, el afecto que inspira esa belleza sensible se une y se refuerza con el afecto que inspira lo espiritual y suprasensible.

1. *Observación especial sobre el sentimiento de lo infinito.*—Hay en el fondo de toda alma humana un instinto de inmortalidad. No es sólo el horror animal a la propia destrucción; es una aspiración positiva hacia una vida *sin término* en una *felicidad perfecta*; es un anhelo de lo infinito.

Este instinto, que calla largas horas en lo profundo de la conciencia, tiene momentos de elación solemne en que parece que todo el hombre se convierte en un hondo clamor de eternidad. Instinto que ha hecho pensar mucho a los filósofos, precisamente por ser universal. Existe en el griego pagano como en el discípulo de Cristo. Pero como todos los instintos innatos del hombre, se modifica a veces profundamente, con las ideas adquiridas que entran a constituir los móviles de la vida humana.

Así, en Grecia, donde la vida terrestre se consideraba como la verdadera vida, y después de ella sólo se veía otro vivir que, a través de las sombras de la muerte, era difícil imaginar entre claridades de resurrección, la aspiración a la felicidad interminable no encontró un ambiente propicio. De hecho, en las obras artísticas sólo se la encuentra en la forma de una sensación de tristeza en presencia del dolor o de la imperfección del placer. Pero el griego, por su vigor de acción exterior, y aun quizá por su temperamento estético, evita ese sentimiento melancólico que turba el bienestar (la *sofrosine*) en el arte y en la vida, y que suele presentarse con una vaguedad psicológica no bien compatible con la pasión ática por la luz y por las líneas precisas. Sin embargo, ¿no es ese indefinible sentimiento del infinito lo que flota sobre ciertos pasajes de Platón como el ditirambo sobre la belleza eterna, y su alto sentimiento al escuchar con la inteligencia, como una música, la armonía de los astros?

Los romanos fueron más explícitos. Horacio exhala una queja al mirar el vuelo fugaz de los años (63) y Lucrecio siente el dejo amargo que lleva en sus entrañas mismas el placer (64). "Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendli-

(63) *Od.*, lib. II, xiv, etc.

(64) *De natura rerum*, lib. IV, 1.131 y sigs.

chen abwenden" (El hombre nunca puede sustraerse del todo al infinito), dijo Guillermo Schlegel (65).

Y menos el hombre cristiano, para quien cada idea es un camino hacia el infinito. Si se supone un alma realmente influida por las ideas cristianas, en ella el instinto de lo infinito entra en acción con más prontitud e intensidad, porque las ideas cristianas le ofrecen objeto a cada paso.

2. *Ante la naturaleza.*—Y primeramente ante los grandes espectáculos de la naturaleza. El inefable apagamiento de la luz en las tardes misteriosas da la sensación de lo que pasa y despierta una melancolía de amor y de inmortalidad. Ante el cielo estrellado, cuya visión, ayudada por elementales nociones de astronomía, toma proporciones fantásticas, se suscita la sensación de Dios inmenso, y no hace falta ser un grande astrónomo, como Leverrier, para caer de rodillas junto al telescopio. El mar, la tempestad, el monte, las penumbras del bosque, hasta un insecto y una flor, pueden hacerse en ciertos momentos "sugestiones de inmortalidad".

3. *Ante el hombre.*—Luego ante el microcosmos. En el vaso quebradizo de la carne va un universo invisible. A veces la bondad natural, la virtud, el heroísmo, vistos en otros, recorren lontananzas insondables e infunden un presentimiento de lo divino. Pero hay en cada hombre dos sentimientos especiales que están íntimamente unidos al del infinito: el amor y el dolor.

El amor es el portador de las grandes emociones y de los supremos momentos de dicha. Si las emociones son tumultuosas, pasan pronto, dejando tras sí el tedio, el vacío del alma, lo que podríamos llamar la inmensidad interior, "que no pudiéndose colmar se entristece"; cuando la dicha es serena, se refleja sobre sí propia, y ella misma es un suspiro de perpetuidad.

(65) Vorsel. *Über dramatische Kunst und Literatur*, I. Vorles.

Entre todos los sentimientos humanos, el *dolor* es el que posee mayor poder de concentración psicológica; con ningún otro se siente tanto la personalidad a sí misma. El dolor áspero, inconsolable, que es como la conciencia desgarradora de la impotencia propia, tiende a poner en los labios una queja contra Alguien que puede y no quiere... Es una tentación contra el Infinito. El dolor sereno y resignado por una esperanza superior a todo lo transitorio siente en sí una nostalgia de liberación, y fuera de sí, a través de la sombra. Algo que promete y no engaña, porque no cambia. Es el deseo doloroso y esperanzado del Infinito.

Hay un momento solemne en la vida en que las raíces del amor y del dolor se entrelazan y dan al instinto de lo infinito su fuerza máxima. Ese momento de la vida es la muerte. La muerte, prevista en sí propio o vista en un ser querido, subleva las fuerzas más hondas y la esencia misma del ser humano contra ese inevitable acabamiento de todas las cosas. En ese momento lo insufriblemente torturador no es el dolor físico; es la *idea* de la destrucción absoluta, es la intolerable desesperanza de lo irremediable. Es decir, lo que tortura al hombre y no tortura al animal es lo que aquél tiene de *humano*: la *idea*, el *espíritu*. Ahora bien; en ese momento en que el amor supremo protesta con supremo dolor contra la muerte, la única idea verdaderamente *humana* es la del *infinito humano y divino*: el alma inmortal y Dios. Para ese gran dolor todas las otras ideas de consuelo son un sarcasmo o una ineptia. Para el dolor de la muerte no hay más consuelo que la vida, la vida sin muerte. Por eso el hombre, ante la muerte, siente la necesidad de su inmortalidad y se agarra a ella con un impulso innato, como quien en un naufragio universal se agarra a una cadena suspendida de los cielos. No es de este lugar el demostrar que, si existe un verdadero Dios, creador del hombre, se sigue de ahí que el hombre es realmente inmortal. Porque si la más profunda e

invencible aspiración, como es la de la inmortalidad, no tiene objeto real que la satisfaga, el hombre llevaría en lo más hondo de su ser un desorden estúpido y una mentira cruel (66); y esto es absurdo, si existe Dios. Pero ahora no me propongo exponer ese argumento, sino sólo recordar el hecho universal de ese instinto, que en la idea cristiana se refuerza y armoniza con la afirmación de la existencia divina y la inmortalidad del alma y desarrolla en la vida y, por lo mismo, en el arte, el característico *sentimiento del infinito*.

4. *Ante Dios*.—Dios es el infinito absoluto. Las cosas del Universo, como hemos indicado, llevan al hombre hacia lo infinito, y el hombre se siente entonces en presencia de Dios. La idea de un ser infinito, creador omnipotente, concentrado en sí mismo y alejado de todas sus obras por su propia omniperfección, es la sublime culminación de la filosofía griega en Aristóteles, mientras su pueblo seguía adorando a Minerva y a Júpiter. La idea de un ser infinito, creador omnipotente, concentrado en sí mismo y que por el misterio de su misma omniperfección está presente a todo lo creado, difunde, sin medio, el ser, la fuerza, la vida, la acción; se compenetra con el alma humana y establece una comunicación inmediata, personal, paternal, con el hombre para bien del hombre, es una idea de sencillez inicial en el Cristianismo. Es elemental, pero de una profundidad y una eficacia capaz de inspirar el más férvido y alto misticismo. Es, pues, concebible que por un movimiento natural o sobrenatural las almas—nosotros supongamos almas de artistas—

(66) Un desorden, porque una naturaleza tendería con impulso innato hacia un término inasequible; y una mentira no sólo porque el que siente tales impulsos se siente movido naturalmente a creer en la existencia de su objeto y en su asequibilidad, sino también porque ontológicamente toda fuerza necesaria supone la capacidad de llegar a su fin, dado que el conjunto sea obra de un Hacedor inteligente.

se recojan poderosamente en sí propias y sientan íntimamente su unión con la presencia del Infinito.

5. *La dualidad humana*.—No he hecho antes mención de ella, porque en la realidad nunca aparece con más relieve que junto al sentimiento del infinito. En la vida ordinaria apenas tiene el hombre conciencia actual de su misteriosa fusión de materia y espíritu. Los dos viven y se mueven unificados en la personalidad, porque en la vida ordinaria tienden a intereses comunes. Pero a veces las tendencias se disocian, como los intereses: el espíritu asurge a lo alto, a lo espiritual, a lo infinito y siente la pesantez de la materia; siente una distensión dolorosa, producida por el polo infinito que trae hacia sí al espíritu y el polo finito hacia el que gravita la materia. “El cuerpo corruptible pesa sobre el alma” (67). Es una forma especial del *sentimiento del infinito por contraste con lo finito* en una misma personalidad. Este es un hecho psicológico que, como otros muchos, se armoniza con la concepción cristiana y se explica con ella.

Como todos los caracteres antes mencionados, a un filósofo de hoy día la sola idea cristiana sobre la doble naturaleza del hombre le hace pensar en hechos históricos (68).

(67) *Sap.*, 9, 15.

(68) Cf. I parte, II sección, cap. IV, § II, y también la nota.

CAPÍTULO III

La concepción cristiana en los románticos



CAPÍTULO III

La concepción cristiana en los románticos

§ I

Observación general sobre la reacción romántica y las ideas cristianas

Hemos visto en la primera parte de este estudio ciertos caracteres comunes a todas las románticas europeas, caracteres tanto más profundos y fundamentales cuanto que no sólo muestran la diferencia externa de la forma romántica, sino que llegan al fondo, hasta encontrar una concepción especial de las cosas y una manera propia de pensar y de sentir, y en el capítulo segundo de esta segunda parte, al comparar la ideología cristiana con la griega en los puntos que tienen consecuencias artísticas, hemos visto que de las ideas cristianas surgen caracteres que diferencian al arte cristiano del arte griego. Ya esta sola comparación mostraba una singular concordancia entre los caracteres abstractos que se deducen de las ideas cristianas para un arte propio y los caracteres concretos que antes habíamos descubierto en los poetas románticos. Aunque esa relación es tan clara, indiquemos en este último y breve capítulo cuál es el influjo del Cristianismo en esos poetas, para ver cómo los caracteres de su poesía son una consecuencia de las ideas cristia-

nas que vinieron a formar como el fondo de su concepción de la vida.

En realidad, puede considerarse la reacción romántica, tomada en conjunto, como una reacción de las ideas cristianas; pero hay que explicar el sentido de esta afirmación.

Porque no pretendo con ello afirmar que los románticos sean representantes del Cristianismo ni que ellos, conscientemente, pretendan representarlo o defenderlo. No. Ese propósito inicial sólo se da en Chateaubriand. Algunos de los demás poetas, en el primer impulso de la reacción, ni siquiera eran cristianos, aunque más tarde se vayan aproximando al Cristianismo y aun terminen por hacerse sinceramente religiosos: es la nota de la romántica alemana y del primer período de la inglesa. Otros permanecen sin dar su nombre a ninguna iglesia particular: así Goethe y Schiller, los tres jóvenes románticos ingleses y Alfredo de Musset. Espronceda y Bécquer, de hecho, no practican la religión católica; Víctor Hugo más bien se aleja del catolicismo profesado en su juventud; Lamartine y Zorrilla fueron siempre católicos. Hay, pues, en este punto variedad abigarrada.

Que todo este grupo de artistas no era ni podía ser deliberadamente una representación y reacción del Cristianismo contra las ideas anticristianas, es evidente. Mientras las últimas invadieron las clases altas y en parte envolvieron aún a los poetas que más tarde fueron románticos, el Cristianismo seguía viviendo y obrando más o menos en todas las clases, y especialmente en la burguesa y popular, como en otras épocas de la historia moderna. Sin embargo, hay que reconocer que en algunas esferas el Cristianismo sintió que al soplo romántico se avivaba también la llama de la vida religiosa. Porque, en efecto, había entre esos dos órdenes de ideas un vínculo recóndito y unificante. El drama de la reacción romántica parecía ante todo estético y se desarrollaba en pleno mundo profano, donde los poetas vivían a veces una vida moral y

religiosamente desgarrada. Pero ahí está precisamente para el filósofo lo interesante de este problema crítico. De hecho, la reacción romántica fué conscientemente artística; pero fué una reacción artística tan radical que removió hasta las últimas fibras de la vida, o, hablando con más propiedad, fué una conmoción de las últimas fibras de la vida que transmitió su estremecimiento hasta las ramas del arte.

El movimiento renacentista y el enciclopédico pudieron desde su misma aparición adoptar caracteres externos muy semejantes en los diversos países: venían principalmente de una iniciativa convencional, deliberada y, por lo mismo, ajena al desenvolvimiento interno y específico de las cosas. El movimiento romántico se presentó inicialmente extraño a todo convenio, en formas propias muy varias, acomodadas a la índole histórica y regional de cada pueblo: indicio de un fenómeno producido por un principio interno que desarrolla sus energías nativas.

Pero, en medio de esa variedad modal, es pasmosa la convergencia de tantas direcciones radiales hacia un vértice ideológico. ¿Cómo puede haber una coincidencia tal entre espíritus de tan diversos caracteres y regiones en un fondo común de ideas tan uniforme? La razón de esto es comprensible: por una parte, el Cristianismo, al menos en sus ideas fundamentales, ha envuelto al mundo europeo como la atmósfera; la Historia, las Artes, la Literatura, las obras y la vida de los hombres más grandes de diez y nueve siglos están rodeados y penetrados de esas ideas, que un hombre actual respira inconscientemente; por otra parte, son ideas tan connaturales al alma humana, que cuando han caído una vez en ella, aunque callen entre el tumulto exterior, si en el interior se traban las luchas de vida o muerte, entonces esas ideas surgen para aliarse a las más íntimas aspiraciones de la naturaleza. Así es que los poetas románticos abrazan ciertas ideas cristianas, más que como temas artísticos, como cuestiones capitales de la propia existencia.

II

Las ideas cristianas y las románticas particulares

Echemos una mirada, aquí sintética, sobre las románticas estudiadas analíticamente en la primera parte, y recordemos el carácter más íntimo que las unifica y es la fuente de los demás caracteres: el fondo común en la concepción de la vida (1).

1. Vimos en el capítulo segundo de esa primera parte a "la grave y pensativa Alemania" (2), reconcentrada en el alma de los filósofos y de los poetas románticos, proponerse ante todo el problema de la armonía entre el mundo interno y el mundo externo; construir teorías apriorísticas para explicar los misterios del amor y del anhelo hacia el infinito; luego, salir de sí misma para acercarse a la realidad histórica, hasta llegar a la Edad Media; resucitar las leyendas caballerescas y amorosas y el arte genuinamente alemán y, por el camino de la propia Historia, llegar al Cristianismo positivo y dogmático. Entretanto, Goethe, sin formular una teoría, sólo para desahogar un dolor mortal, escribe el *Werther*, en que flotan, entre olas de deprimente amargura, dos grandes motivos: una idea enorme del amor y un anhelo preciso de eternidad en Dios—concebido en sentido cristiano—, donde espera que ese amor deje de ser imposible. Luego, como el reflejo más fiel de su alma y de su vida, escribe el *Fausto*, libro misterioso y sincero, en parte oscuro, como las últimas reconditeces del alma humana, libro que, a pesar

(1) Acerca de los románticos colombianos no creo necesario añadir nada después de lo dicho en la primera parte, primera sección, capítulo V (Introducción).

(2) Lamartine, *Jocelyn*. Préface à l'édition 1840.

de sus profanidades y su despecho moral, flota siempre en un ambiente de poesía trascendental, filosófica y religiosa y muestra un alma dedicada exteriormente a las ciencias, al arte y al amor, y que, sin embargo, en su interior estuvo llena con la preocupación del infinito y ultratumba, a la que sólo encuentra solución en la idea cristiana. Schiller gravita por su propio peso hacia el Cristianismo; sus obras son casi todas de ambiente cristiano, muchas de ambiente medieval, y, lo que es más importante, toman de una idea cristiana su fuerza dramática o, en los momentos culminantes de la obra, despliega el infinito cristiano.

2. Vimos el camino que fueron siguiendo Coleridge y Wordsworth hasta llegar, peregrinando, a una concepción de la naturaleza, del hombre y de Dios, según la religión tradicional, y cuando esta concepción tomó puesto en su mente, entonces se sintieron con vocación y fuerzas para crear un arte nuevo. Byron, Shelley y Keats a veces parecen hacer profesión de ateísmo; pero no pueden librarse de esa pasión de infinito que el Cristianismo ha derramado por el mundo. Byron esculpió el tipo humano gigantesco de una obstinación hacia el mal realizada en la inmensa subjetividad espiritual y libre, desconocida para los griegos y revelada por el Cristianismo. ¿Y qué es lo que da a los tipos byronianos esa grandeza satánica sino la suposición manifiesta de la existencia de un mundo superior, de un poder absoluto, del Dios infinito del Cristianismo? Suprimase con la mente esa suposición, y las figuras pierden su fondo más imponente. Shelley y Keats, tan férvidamente apasionados por la belleza de la forma, experimentan tan hondamente como el amor por ella la sensación dolorosa de lo transitorio. Los griegos evitaron consciente e inconscientemente el sentir y más aún el cantar esa sensación; los latinos la sintieron y a veces la cantaron, pero la supieron aliviar con el goce presente; para

Shelley y Keats llega a hacerse un tormento sutil que les empaña en lágrimas los ojos extasiados y humedece sus versos: es que el Cristianismo ha hecho resaltar tanto la fugacidad de lo terrestre con el contraste de esperanzas eternas, que, ante la belleza que muere, se siente tristeza de eternidad.

3. No hay duda que en las románticas latinas influyeron las del Norte; pero ese influjo fué como la centella en el heno reseco. Las almas venían preparándose hacia tiempo para el incendio. Chateaubriand es el grito de una revolución cristiana contra el inepto clasicismo y contra la filosofía enciclopédica. El no había verificado su posesión por medio de una sólida ciencia religiosa; él veía más bien con la imaginación y—si la expresión vale—con el sentimiento; pero, en fin, él se abrazó al Cristianismo y lo profesó sinceramente y lo hizo trama de sus obras. Acerca de Lamartine huelga todo comentario: fué católico sincero y fundió su cristianismo con su vida interior como con su gloria literaria, y las conmociones más violentas de su vida moral y poética fueron las producidas por las conmociones en sus principios religiosos. Víctor Hugo se aleja cada vez más del catolicismo práctico; pero no se pueden suprimir en sus libros aquellas ideas centrales del Cristianismo de que tratamos sin que se suprima el fondo de su visión de la vida, que se identifica con su visión artística.

4. Y si se suprime en Espronceda el inmenso deseo de amor, nunca satisfecho con fruiciones terrestres, la idea de la personalidad, grande aun en su rebeldía, y el tormento de infinito que lo aqueja, se suprimirá el influjo cristiano, pero también lo inmortal de su vida y de sus estrofas aventureras. Zorrilla vale porque vale España cristiana, y si su larga vida errática se desenvolvió sin un canto en que el dolor le hiciera estremecer de veras, es porque nunca tuvo la crisis religiosa de la duda que torturó dos veces la vida de Lamartine. España medieval y, por lo mismo, cristiana

es la obra y la vida de Bécquer, y por lo que hace a su poesía, sobre el intenso espiritualismo de su amor y de su dolor, se eleva, como una aurora de esperanza, un fulgor de inmortalidad.

5. He sacado a Musset de su puesto en esta enumeración para presentarlo al fin como el típico "hijo del siglo", símbolo de la parte mundana del mundo moderno, en que se muestra cuál es la influencia inconsciente de las ideas cristianas y cuál el proceso psicológico que provocan. En "el siglo" una niñez que no recibió las ideas cristianas pasa con naturalidad a ser una juventud irreligiosa (3). A los diez y nueve años se le abre la puerta del amor, y él entra decidido. "Etant devenu amoureux en sortant du college, j'avais cru sincerement que c'était pour ma vie entière, et toute autre pensée avait disparu" (4). Es la época de disipación en que los poetas escriben *Contes d'Espagne et d'Italie*. La vida gira alegre, tumultuosa y desafiadora días y días. Pero de repente un golpe la detiene. "Je ne concevais pas qu'on pût mentir en amour..." (5). Ya lo ha aprendido por experiencia, y un tormento nunca sentido hace estremecer la existencia juvenil. Entonces es cuando los poetas escriben o viven *La Nuit de Mai, la Nuit d'Aôut, la Nuit de Decembre...* La primera herida tarda en curar; pero al fin, cicatriza. Se vuelve a entrar por la misma puerta... ;y siempre la misma decepción! No es siempre la perfidia de una mujer; es la

(3) "Qui osera jamais raconter ce qui se passait alors dans les colleges? Les hommes doutaient de tout: les jeunes gens nient tout. Les poètes chantaient le désespoir... La communion du Christ, l'hostie, ce symbole eternal d'amour celeste, servait a cacheter les lettres; les enfants crachaient le pain de Dieu." A. de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*. I partie, chap. I.

(4) A. de Musset, *Confess.*, I partie, chap. IV.

(5) Id., *ibid.*, chap. III.

inconsistencia de la vida, es la marcesibilidad de la belleza, es la imperfección del amor y del placer, cuando

..... comme un vivant, qu'on vient d'ensevelir
l'esprit lève en pleurant le linceul du plaisir... (6).

Es que ya en su misma naturaleza lleva el romantico un excitador de aquellos *fremissements métaphisiques* de que nos hablaba Lanson:

Il peut s'assimiler un debauché vulgaire,
Celui que le ciseau de la commune mère
A taillé dans les flancs de ses plus pures granits.
Il puet pendant trois ans étouffer sa pensée.
Dans la nuit de son cœur la vipère glacée
Deroûle tôt où tard ses anneaux infinis... (7).

Además, no en vano había pasado por Europa *el Genio del Cristianismo* no sólo sembrando ideas y sentimientos, sino también enseñando a ver e interpretar el sentido de la cultura cristiana. "Los apóstrofes de *Rolla*, de Alfredo de Musset; sus maldiciones contra Voltaire, no se comprenden sino después del *Genio del Cristianismo*" (8).

Musset, como todos los poetas mundanos que llevan ya en el alma, como una semilla bajo la nieve, una idea cristiana, largo tiempo dormida e inmóvil, sienten que al caer las lágrimas ardientes se remueve el germen en su seno. Entonces es cuando se declara el amor impotente y enfermo de muerte, sin otro remedio que las promesas de Cristo:

Je souffre, il est trop tard; le monde se fait vieux.
Une esperance immense a traversé la terre;
Malgré nous vers le ciel il faut lever les yeux (9).

(6) *La coupe et les lèvres, Dédicace.*

(7) *Rolla*, V.

(8) M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V, II, p. 199.

(9) *L'Espoir en Dieu.*

Entonces es cuando la razón romántica inspirada llama a cuentas a todas las teorías científicas y filosóficas y exclama ante ellas:

Voilà donc le devris de l'humaine science!... (10).

y entonces es cuando el hombre tiene por única solución aceptable el arrodillarse y orar:

Venez, rheteurs païens, maîtres de la sciencie.
Crétiens des temps pasés et rêveurs d'aujourd'hui;
Croyez-moi, la prière est un cri d'esperance!
Pour que Dieu nous réponde, adressons-nous a lui (11).

Como se ve, todo esto es vida humana, movimiento interior de las almas, no controversia filosófica de ideas. Los románticos, como tales, no pensaron en atacar o defender filosofía alguna: lo que les preocupaba era proteger los intereses supremos de su existencia, y al hacerlo, discurrían y sentían sobre el fundamento de ideas cristianas.

6. De estas sumarias indicaciones, de la lectura del capítulo precedente, y más aún de las mismas obras románticas, se deducen manifestamente estas conclusiones:

Primera, que la filosofía romántica de la vida es muy diversa de la enciclopédica: ni la comunicación abandonada e íntima con la naturaleza, ni la idea del amor y el placer absolutos, ni la invasión de la fantasía y de la sensibilidad en el terreno de la razón, ni la incontenible aspiración al infinito, tienen que ver nada con la filosofía del siglo de Voltaire;

Segunda, que, en último término, todos los románticos vienen a encontrarse en las ideas y sentimientos que hemos indicado;

Tercera, que estas ideas son fundamentalmente cristia-

(10) *L'Espoir en Dieu.*

(11) *Ibid.*

nas: un Dios infinito, puro espíritu, que ha redimido al hombre y le ha hecho inefables promesas ultraterrenas: una idea grandiosa de la personalidad humana y, por tanto, del amor en que se exige una entrega absoluta y eterna, y del cual brota la esperanza de una dicha, de la única dicha perfecta, exenta de medida y de tiempo: la idea de la naturaleza en que se ven fulguraciones del Espíritu infinito y los reflejos del alma humana: la ambición de lo inmenso en las relaciones trascendentales de nuestro ser: esas son ideas y sentimientos que tienen su suelo nativo en la religión cristiana y que llegan a compenetrarse tanto con el alma romántica, que casi se dudaría si tienen un origen externo o son mociones primas y aspiraciones innatas de la naturaleza humana.

Es claro que de lo expuesto hasta aquí no es dado concluir que la poesía romántica se pueda llamar en su conjunto simplemente poesía cristiana. Poesía cristiana se llamaría la que tratara motivos expresamente cristianos y sólo con espíritu cristiano: esa poesía sería por todos sus aspectos poesía religiosa. La poesía romántica no es eso: es mucho más amplia y múltiple, porque es la imagen directa del alma y de la vida moderna. Pero allí está lo atractivo para el crítico y más aún para el filósofo: el ver cómo esa cosa penetrativa, fecunda e inagotable que se llama Cristianismo no sólo llena su esfera religiosa, no sólo ha desarrollado sobre el haz de la tierra una cultura nueva, sino que ha entrado hasta lo más hondo de las almas y ha unido las fibras más recónditas de la existencia con misteriosos hilos de luz, por donde pasan las celestes comunicaciones de lo infinito.

CAPITULO IV

Los errores de los románticos

CAPITULO IV

Los errores de los románticos

Hasta ahora hemos visto los aspectos positivos, tanto artísticos como filosófico-religiosos de la *concepción romántica*. Antes de terminar es razonable añadir alguna observación acerca de la parte deficiente en las *obras de los románticos*.

Desde luego quiero hacer notar por las palabras subrayadas una contraposición, que explica lo que a primera vista podría parecer contradicción entre lo que llamaríamos ideas sustanciales de la escuela romántica y las obras y autores románticos.

Es el caso que esas ideas sustanciales, estudiadas a lo largo de las páginas precedentes, se presentan en algunas obras literarias tan mezcladas con ciertas deficiencias artísticas o filosóficas, que muchos críticos consideran esas deficiencias como caracteres esenciales de la escuela misma. De ese criterio se ha originado el que lo fantástico o sentimental sea sinónimo de romántico, el que se llame romántico lo aventurero y quijotesco, el que sea tipo romántico el bohemio melencólico que no tiene más norma ideológica que sus sueños imaginativos, ni más ley moral que los impulsos de su sentimentalismo. Todo eso incluye, entre otras cosas, el concepto de lo exaltado hasta lo morboso, o al menos de lo exagerado, más allá de los límites del acierto artístico y de la cordura moral.

Es, pues, un atendible problema crítico estudiar la proce-

dencia de lo que en el encabezamiento de este capítulo llamamos los errores de los románticos.

Vamos a reunir las siguientes consideraciones alrededor de tres ideas céntricas: errores artísticos, errores morales y errores filosóficos. Así, este corto capítulo hará alusión implícita al fondo de ideas que preceden en esta segunda parte.

§ I

Los errores artísticos de los románticos

I. Si consideramos en su aspecto artístico las obras de los románticos, lo primero con que tropezamos son las formas externas, que ofrecen tantos casos de libertad caprichosa (1).

Y aquí se vienen a la mente los versos minúsculos de pie quebrado con eco o sin él, que renovaron las extravagancias de la *Pléyade*, y los impertinentes cambios de metro en una misma pieza y las series de estrofas que crecen o se adelgazan en forma de cono o de acordeón, y tanta y tantas pequeñas necedades cometidas a veces con risible seriedad, a veces con petulante arrogancia juvenil.

Esa caprichosa libertad, tomada en conjunto, se señala como carácter típico del romanticismo y, sin embargo, parece razonable no tomar la cosa tan a bulto manejando las ideas y los hechos a palo de ciego. Una escuela artística puede tener los más fecundos principios sin que por sólo eso confiera un acierto infalible a sus artistas. El buen gusto artístico no es privilegio ni carácter de ninguna verdadera escuela de arte. Es una cualidad personal, la más personal e

(1) Naturalmente, al hacer estas consideraciones hay que tener ante los ojos sólo a los grandes poetas románticos, porque no es nuestro propósito razonar sobre las ineptias cometidas por toda la turba que pretendió honrarse con hacer cuadro en torno a la gloriosa bandera.

inalienable junto con el genio y el carácter individual. Lo que hace grande a una escuela son los grandes principios; lo que hace grandes a los artistas que la profesan son el propio genio y la sabia comprensión y aplicación de los grandes principios de su escuela.

Y viniendo al hecho literario de la *caprichosa libertad* que predomina en algunas obras románticas, allí lo que proviene de la escuela es el principio de libertad; lo que proviene del hombre de gusto falible es el capricho en el uso de la libertad. Lo propio del romanticismo es la noble y humana independencia artística, que no se aviene a reconocer como norma exclusiva los procedimientos limitados de escuelas y genios precedentes, aunque esas escuelas sean las clásicas y aunque esos genios se llamen Píndaro, Sófocles y Homero. Lo que no es propio de romanticismo son las piroetas de mal gusto con que uno o muchos de sus adeptos se mueven dentro de los amplios y luminosos ámbitos de la independencia romántica.

Por lo demás, para cualquier crítico que conozca un poco la historia del romanticismo, no es muy difícil descubrir los orígenes de esos mismos desaciertos de aplicación. De hecho ellos no siempre procedieron de ineptitud artística; muchas veces procedían de la despilfarrada fuerza con que la juventud hace valer sus propios derechos. Los jóvenes románticos, puestos ante la insana y miope obstinación clasicista, se olvidaban de la seriedad del arte, y en vez de tallar obras para la inmortalidad se atareaban a fabricar perdigones para las calvas o las pelucas de sus adversarios. El pseudoclásico rugía de coraje ante las libertades métricas y el romántico triunfaba en hacerlo rugir. La impotente irritabilidad senil fué siempre tentación para la juvenil malignidad.

Pero la libertad sin ley en las formas externas no procedía siempre de esa maligna ligereza. La forma externa es una misteriosa revelación de las reconditeces interiores, y esa volubilidad métrica que los románticos usaron en ocasiones

era un reflejo de la inestabilidad e inquietud de las almas.

2. Y ante todo reflejo de una desbordada fantasía.

No hay que colocar a los poetas de hace cien años en nuestro medio ambiente actual. Aquellos fueron tiempos de fermentación, de revoluciones radicales, de trémulas exaltaciones. No es una coincidencia fortuita el que el romanticismo viniera en seguida de la revolución francesa. Una insurrección convulsiva había hecho temblar el trono de los absolutismos regios; la cabeza guillotizada de un rey inocente había puesto fin a la insulsa poesía pastoril preciosista y rococó; la superficialidad de los salones cesó con la lid sangrienta de los principios. Un enorme drama de batallas se desenvolvía a lo largo de Europa en torno a las banderas de Napoleón: al trote de la yegua blanca del moderno Atila se caían los mojones de las fronteras, y Marengo, Austerlitz y Jena eran victorias o desastres que cambiaban la figura de las naciones, como cambia el huracán la forma de las nubes tormentosas. Los jóvenes crecían en ese ambiente de derrumbamientos y apoteosis trágicas, y es natural que su imaginación tuviera más colores para pintar cuadros tumultuosos y cielos incendiados que limpios pedazos de firmamento azul y paisajes idílicos.

Añádase a eso que la afición a la fantástica vida medieval con sus imaginativas leyendas de caballería romancesca, con sus extrañas fusiones de heroísmos y profanidades, con sus castillos encantados y sus catedrales góticas de misteriosas penumbras, alimentaban en las mentes, a distancia de siglos, el vago ensueño de lo ignoto y las aspiraciones de idealismos imprecisos.

Añádase también que por la fuerza misma de su naturaleza romántica los poetas sintieron hondamente la preocupación del destino humano, y ante los insondables misterios planteados por el Cristianismo ya no contrajo sus labios la risa volteriana, sino que pasó por su fantasía un relámpago de infinito y un "estremecimiento metafísico" por su sensi-

bilidad (2). La eficacia de las ideas cristianas fecundizó las facultades artísticas y les dió un desenvolvimiento del que son incapaces no sólo las ideas del filosofismo, sino también las ideas que enfermaron las artes clásicas. Pero esto ya no es un defecto de los románticos, sino una virtud del romanticismo, que conviene recordar cuando se considera la fertilidad imaginativa de sus poetas.

3. Agreguemos una palabra acerca de la sensibilidad. Según los sanos principios del arte, ella debe ser un arpa dispuesta a vibrar con la intensidad que merezcan los motivos artísticos que pulsan sus cuerdas. El romanticismo supone y exige la emoción sentimental, porque excluirla sería matar una de las más bellas y ricas actividades psicológicas y por lo mismo estéticas.

El hecho histórico nos da que los románticos exageraron a veces en la práctica y convirtieron la nativa y generosa capacidad emotiva en morbosos sentimentalismo. Aquí, como siempre, tengamos ante los ojos la distinción entre el recto principio y su aplicación defectuosa. Eso es todo.

Pero tampoco en esto nos empeñemos en medir los poetas modernos con la medida clásica. La cultura de nuestra edad tiene muchísimos puntos incomparablemente más perfectos que la edad clásica ateniense o romana. Si las mentes y las imaginaciones han hecho más anchos y profundos sus horizontes es razón que también los sentimientos se hagan más varios, más finos y más poderosos. Así lo pide la armonía humana, y querer comparar elementos aislados de equilibrio moderno con los del equilibrio clásico es un grave error de apreciación crítica, análogo al que inspiró el reproducir la fábrica del Partenón para un templo cristiano.

Téngase eso presente, pero no se piense que pretendemos defender todas las manifestaciones sentimentales de las almas

(2) Ya antes indicamos cómo las ideas cristianas fecundizan la imaginación y la sensibilidad. (Segunda parte, cap. II, § IV, I, II.)

románticas que han existido. Porque aquí hemos llegado al punto más reprochable y más peligroso de algunas de sus obras: el empleo de la sensibilidad como norma moral.

§ II

Los errores morales de los románticos

Al hablar de la intemperancia imaginativa y sentimental de algunas vidas y obras románticas no hicimos mención de una de sus principales causas por reservarle aquí más espacio y atención: esa causa fué la falta de ley moral. La ley moral equilibra y rige no sólo los actos de las facultades superiores del hombre, entendimiento y voluntad, únicas capaces de moralidad en sentido estricto, sino también las facultades intermedias, imaginación y sensibilidad, cuyos actos, en gran parte, están subordinados a la voluntad, que puede imperarlos o reprimirlos.

La supresión de la educación moral fué el triunfo del filosofismo. La nueva generación, sobre todo en Francia, que desde hacía dos siglos presidía en Europa, se educaba en las escuelas donde "la hostia servía para sellar las cartas" y donde "los niños escupían el pan de Dios" (Musset). Esa generación de nervios distendidos se irguió convulsa pidiendo dicha y amor, y en las almas en que no vivía Dios reinó el corazón hambriento sin más limitación que la posibilidad.

Ahí está lo malsano de algunas obras románticas: esa fusión contagiosa del alma apasionada en que no hay más ley que su pasión desbordada o adolorida, que se lanza hacia afuera o se reconcentra en su goce o en su dolor y que al deramarse en la obra artística se traspasa a las otras almas.

Esa glorificación del sentimiento, que sigue sus caminos sin más luz que su propio ardor, que tiene su inclinación por único impulso y su satisfacción por único fin, no es nota peculiar de las obras románticas: se da en las odas de Safo lo

mismo que en los cantos de Godofredo de Estrasburgo o en la *Celestina* de Fernando de Rojas. En estos, como en los románticos, lo moralmente peligroso está en la fuerza del sentimiento y de la expresión de manera o en temas no lícitos; pero es claro que las culpas individuales en este y otros puntos no proceden de los principios románticos, sino de la educación heredada de un siglo corrompido en incrédulo que transmitió su desmoralización a otro siglo más sincero, pero también más apasionado.

§ III

Los errores filosóficos de los románticos

Entre las facultades del alma humana hay un singular eslabonamiento que viene a unificar extremos lejanos. Si la intemperancia en las formas externas de algunas obras románticas dependió en parte de la intemperancia imaginativa y sentimental, y ésta en parte de la intemperancia moral, la intemperancia moral procedió principalmente de los errores filosófico-religiosos.

No es mi propósito probar aquí que los sistemas filosóficos anticristianos o no cristianos son falsos en cuanto se oponen a la filosofía de cristianismo; pero sí conviene recordar lo que vimos en el capítulo anterior: el hecho de que los románticos nunca se dieron por satisfechos con esos sistemas, con esos "escombros de la ciencia humana". Lo único que les satisface son aquellas verdades fundamentales de la filosofía cristiana de que hemos hecho mención tantas veces en las páginas de este libro. Los románticos encuentran en el Cristianismo una respuesta para el gran problema del infinito, sustancia de todo problema profundamente humano. Dios, Cristo, sus promesas, su cielo, son ideas que se embeben por sí mismas en la sedienta alma romántica.

Pero fuera de eso, en algunos poetas cuántas ignorancias

de las enseñanzas positivas del Cristianismo, qué pertinacia en la duda o en el necio error de la supuesta oposición entre la ciencia y la fe; con qué enconada exigencia piden explicación de todos los enigmas de la vida, sobre todo del mal y del dolor, y con qué debilidad se dejan impresionar por lo doloroso del momento presente, como si la prueba y el dolor debieran llevar su explicación en sí mismos y no en su proyección sobre el infinito.

Por lo demás, la distinción es clara: el error y la duda no provienen del espíritu romántico, sino de la perversa educación de la sociedad que los sugiere y el consentimiento, muchas veces culpable, de los individuos. Lo que sí proviene del espíritu romántico es esa preocupación invencible por la profunda metafísica de la existencia, y aun en la expresión de la duda y en la expresión del dolor insumiso lo romántico está en la sinceridad y en la transparencia inmediata de las obras artísticas que hacen eterna la honda emoción de las almas.

§ IV

Razón de este capítulo

En rigor este capítulo no era necesario para la comprensión de los elementos esenciales, positivos, del romanticismo en un estudio crítico, como al estudiar las virtudes estéticas de los clásicos no se suele hacer mención de sus monotonías métricas, ni de su imperfecta penetración y reflexión psicológicas, ni de la inmundicia de muchísimas de sus obras, ni del absurdo filosófico de su concepción mítica.

Sin embargo, no parece inútil haber recordado todo eso, para prevenir una posible objeción contra el conjunto de las ideas expuestas hasta aquí.

Porque alguien podría haber dicho que en esta exposición se cambian los nombres de las cosas; que se llama roman-

ticismo a otra cosa de lo que se ha llamado hasta ahora — al menos entre algunos críticos—, y que no es extraño, por tanto, que el romanticismo resulte una escuela intachable, la única digna de contraponerse y aun preferirse al clasicismo en su valor estético; pero que esa es una concepción demasiado abstracta que no ha existido en realidad; que lo que da la historia son tales autores con tales obras, con estas cualidades y aquellos defectos.

Quien haya podido seguir con atención el desarrollo de las ideas en el presente estudio, no tendrá mucha dificultad en persuadirse de que en ellas no se trata de ninguna concepción abstracta y apriorística. Los caracteres estéticos del romanticismo se han deducido, por decirlo así, experimentalmente del estudio directo y minucioso de las obras románticas en las dos secciones de la primera parte; en el primer capítulo de la segunda dedujimos la concepción artística del romanticismo por las palabras textuales de los críticos románticos. El capítulo segundo es menos abstracto de lo que podría resultar tomado aisladamente, en primer lugar porque el lector va viendo mentalmente cómo las consecuencias abstractas que se derivan de las ideas cristianas para el arte se superponen e identifican a los caracteres deducidos experimentalmente de las obras románticas, y en segundo lugar ve por el capítulo tercero cómo las ideas cristianas han penetrado de hecho la vida de los artistas románticos. Así, pues, en este estudio no hay apriorismos abstractos. El romanticismo, escuela artística perfecta en sus principios, ha existido y ha producido obras dignas de sí. Si las circunstancias históricas han tocado con sus imperfecciones algunas de esas obras, si la falible condición humana ha dejado su huella en muchos monumentos, la deficiencia no viene de la materia, ni del procedimiento, ni del alto ideal, sino de las manos inseguras. Esto es lo que se acaba de precisar en este último capítulo.

EPÍLOGO



EPÍLOGO

Llegamos al fin de nuestro estudio y pienso que hemos subido algo, porque ya se siente la fatiga de la altura. Si es así, podemos desde ella, a pesar del cansancio, dominar la perspectiva del camino mejor que al avanzar paso a paso hacia su término. A lo largo de la marcha hemos tenido que fijar la atención en objetos muy varios: en mínimos detalles de técnica externa, como la metrificación o la idea de los géneros literarios; en recónditos procesos psicológicos, como la relación entre la vida interior y su manifestación en el arte; en grandes temas críticos o filosóficos, como la correspondencia entre el arte y la concepción de la vida o entre las aspiraciones innatas del hombre y el problema del infinito. Objetos muy varios, pero que considerados desde ciertos puntos de vista se armonizan e infunden la conciencia de dos grandes ideas: la significación trascendente del arte en la vida humana y la relación que tienen en la vida humana las manifestaciones externas de su actividad con las más escondidas raíces de la existencia y los últimos destinos de la personalidad. Estas dos grandes ideas, que quedan flotando en las mentes pensadoras, como queda vibrando sobre el camino de la jornada el rayo horizontal y unificante del crepúsculo, invitan a deducir dos grandes conclusiones que no serían fruto indigno de un largo libro. La una se circunscribe al recinto del arte, pero invadiéndolo totalmente; la otra es más bien filosófica, pero comprensiva hasta enlazar sus lindes con los lindes de lo religioso.

I

La primera conclusión es que el arte moderno sólo puede tener vida en los principios estéticos del romanticismo.

El arte se ha hecho demasiado verdadero y vital para que se deje recluir entre las bellas formas de mundos muertos. El arte no puede cristalizar en formas imperfectibles, porque el arte debe ser múltiple y fecundo como la belleza viva, y la vida no puede encontrar su expresión absoluta en pequeños esquemas combinados por mano de hombre. Cada idea bella debe crear su forma, como cada alma construye su cuerpo hasta la floreciente plenitud.

Porque ésta es la íntima naturaleza del espíritu romántico: hacer del arte la expresión inmediata del alma que mira directamente los motivos bellos. El romanticismo estudia el arte de todos los tiempos no para imitar, sino para fecundizarse y para aprender a descubrir la expresión de sí mismo; pero sobre todo estudia la propia vida y el mundo en que vive para hacer florecer la verdad del arte sobre la verdad de la vida. El romanticismo supone el perfecto dominio del medio técnico artístico para transportar a sus obras la verdad viviente.

Como se ve, esta ley no se limita al arte, a la literatura de hace un siglo. En los poetas comúnmente llamados románticos produjo el romanticismo obras admirables, tocadas a veces de ciertos caracteres secundarios procedentes del tiempo y de la persona. Esos caracteres secundarios, efímeros como todo lo que procede de la individualidad perecedera, llegaron a pasar de moda y aun a inspirar antipatía. Surgieron nuevas tendencias literarias y artísticas, de reacción, según se dijo, contra el romanticismo. Pero se tomaba por esencial lo secundario y se atacaba al romanticismo con espíritu romántico. Porque esa inagotable evolución de formas, que es la historia del arte en el último siglo, es la pro-

longación de la lucha romántica en busca de expresión de la moderna vitalidad inextinguible. Las formas descubiertas no satisfacen; las nuevas formas no quieren momificarse en las de apariciones anteriores y un anhelo de perfección multiplica insaciablemente los procedimientos.

Alguien ha dicho que el principio de libertad proclamado por los románticos fué el arma que mató al romanticismo. El hecho es todo lo contrario: el romanticismo sigue viviendo vigoroso mientras exista esa sana libertad en el arte; él es el que da vida a las nuevas formas de las llamadas escuelas literarias, que mueren después por la mala interpretación de ese mismo principio de libertad, y ese principio, con toda su eficacia positiva, como lo hemos estudiado en los capítulos precedentes, es el que constituye la única verdadera escuela moderna: el romanticismo que no muere.

A él le debe el parnasianismo su esfuerzo de perfección escultural en las formas; cuanto tienen de positivo y verdadero el realismo y el idealismo, y el simbolismo y el modernismo, y el impresionismo y el expresionismo, arraiga en el fértil suelo romántico; cuanto tienen de negativo y exclusivista de toda tradición o potencialidad ajena va creando el gusano interior que acaba por matar esos limitados procedimientos artísticos.

Porque la vida es realidad presente y visible y es ideal invisible no menos presente. De esas realidades e idealidades, unas piden la expresión directa y otras la expresión simbólica; unas flotan sobre la forma espontánea y otras piden la sutil fecundación de las capacidades plásticas del lenguaje; unas piden la reproducción rápida y comunicativa de la sensación interior y otras la de la objetividad externa que eclipsa el fulgor de lo personal: todo eso es positivo y razonable, y todo eso es romántico, porque todo eso es vida y verdad. Y es irrazonable y antirromántico el partidismo, incom-

prensivo para los valores ajenos, y la proclamación del método propio como perfección exclusiva y absoluta.

Puede ser que alguien juzgue por vandálicas estas afirmaciones, y, sin embargo, no dejo de formularlas aquí con toda sencillez y convicción. Dentro de las supremas normas de la naturaleza racional, el ideal de la educación y, por tanto, de la producción artística, debía estar fuera de toda escuela. Sobre el templo de la belleza no debía ondear más que un estandarte. Quédense las banderías y los partidos para los campos en que los hombres contraponen programas combinados por ellos: la expresión de la belleza debe ser tan multiforme, inagotable y generosa como la belleza misma. La vida humana, como la naturaleza en general, no están gobernadas por reglas de ingenio, sino por leyes tan anchurasas y lúcidas como los espacios celestes. El arte debe ser el reflejo humano de esa belleza sin límites y de sus caminos maravillosos.

Es claro que los modelos educan proporcionalmente a su perfección, y que hay que recibir y estudiar con reverente amor la obra de los genios de todas las edades. En el arte, no menos que en la ciencia, es sabio el agradecimiento y el aprecio de los verdaderos tesoros aportados por el pasado y es sabio comprender que precisamente por la enseñanza de los modelos somos capaces de ambicionar algo sobre la perfección de los modelos. Pero más allá de las obras maestras está la belleza que ellas copiaron, como más allá del lienzo en que el artista copia un paisaje marino está el paisaje mismo con la profundidad de su mar y la gloria de su firmamento.

Esta conversión hacia el ideal puro y esa independencia de reglamentarismos limitativos y esterilizantes es el romanticismo que sigue viviendo y fructificando.

Si el nombre de romanticismo no gusta a algunos hoy día, cambiésele ese nombre, que no es ciertamente el más

exacto: los nombres importan menos que las ideas. Mientras tanto, creo que no se tendrá por absurda conclusión de estas páginas el afirmar que la vida del arte moderno está en los principios estéticos del romanticismo.

II

La segunda conclusión es aún más importante.

Hemos visto en muchas ocasiones la penetrante vitalidad del arte romántico que, al reflejar en sus obras la vida interior de las almas plantea con tanta frecuencia los más profundos problemas humanos; hemos visto a cada paso la gravitación incontenible del alma romántica hacia ciertas verdades del Cristianismo que resuelven esos problemas; hemos visto el influjo inevitable y absorbente que ha tenido el Cristianismo en la vida espiritual de los artistas románticos y el influjo determinante que ha ejercido sobre el arte mismo.

Quien medita hoy sobre el estado actual de los espíritus, principalmente en el mundo del arte, descubre la misma inquietud por las cuestiones trascendentes, el mismo anhelo por alcanzar su clave, la misma angustia por la duda.

Los refinamientos de la industria refinan la sed del bienestar sensible; pero los refinamientos de la cultura refinan las capacidades y las exigencias del espíritu. Nunca se ha visto un mundo más envuelto en la danza procelosa del placer en que la turba canta enloquecida el regocijo de la sociedad pomposa, la libertad del amor, la embriaguez con que la corona de rosas frescas disipa de las frentes pensativas las ideas que miran más allá del presente. Y, sin embargo, nunca se han visto entre el tumulto más almas solitarias, ni más desdén por la fastuosa sociedad habladora y superficial, ni más hambre de amor puro, ni más hastío de la dicha fugaz, ni más dolorosa preocupación por los enigmas de la existencia y del porvenir.

Los artistas, los poetas, son los que presentan con más intensidad esas dos fases del vivir moderno, tan contrarias en sus direcciones y tan unidas en el vértice de la personalidad; tan misteriosas en su contrariedad, y, sin embargo, en su contrariedad tan luminosas y reveladoras. Los artistas, los poetas, que son las almas escogidas en que se muestran en su más alto grado ciertos valores de la naturaleza humana, son los que entonan en sus obras las canciones de la alegría fogosa y disipada, la carcajada burlesca contra el recogimiento meditabundo, la atropellada exaltación de la carne. Y ellos mismos son los que en sus obras nos cuentan las íntimas tristezas inconsolables, los terrores ocultos del alma irreligiosa, la desilusión del placer y el vacío interior en que los objetos del amor caen como en un abismo silencioso y sombrío.

Esa producción artística da la impresión de un mar movido bajo un cielo espléndido. Arriba las olas se desenvuelven ligeras, se buscan, se abrazan y se confunden, mientras la espuma tiembla brillante formando coronas de perlas. Más abajo, corrientes misteriosas que avanzan irresistibles hacia un término ignoto. Más abajo, imponente quietud, soledad, hondas lóbregueces. El mar no es sólo la superficie móvil de las olas: es el movimiento incontenible y la profundidad insondable; como la vida de las almas, no es sólo la disipación risueña, sino también las atracciones incógnitas que buscan su polo, los anhelos insaciables que requieren lo inmenso, los graves enigmas de nuestro ser que esperan la luz.

Las almas esperan la luz. El mundo muere de nostalgia por lo espiritual, por lo inmortal, por lo infinito.

Una gran parte de las energías científicas de un siglo se ha empleado en afirmar que no existe el espíritu, ni la inmortalidad, ni el infinito: sólo existe la materia, porque los instrumentos de las ciencias naturales no han podido descubrir el espíritu en el hombre ni en el universo. (Las consecuen-

cias morales que de ahí se deducen no son imprevistas, son más bien el objeto del sistema.) También en el arte ha habido traducción para esa doctrina en una manifestación radicalista que se llamó "realismo", y que a pesar suyo viene a ser una de las páginas más instructivas de la filosofía del arte.

Pero esas afirmaciones no han extirpado aún ideas muy arraigadas en una gran extensión del orbe. Por la tierra ha pasado una religión que afirmó de Dios y del hombre cosas insondables, que hizo tremendas predicciones e inefables promesas, que miró la vida como un camino corto y abrupto, que formuló la necesidad de avanzar hacia el borde del cielo o del abismo para lanzarse de un vuelo en el abrazo eterno con el Amor infinito o en el abrazo eterno con el Dolor.

Hay una ciencia sagrada que estudia con temible seriedad y solidez la aparición, el desarrollo, la doctrina de esa religión y la Persona de su Fundador, punto central en la historia como en los debates religiosos de hace muchos siglos. En los dos últimos, enfrente de esa ciencia sagrada, se ha desplegado en batalla un ejército que ha querido ser la representación de la ciencia crítico-histórica, y es aliada, por secretas simpatías y propósitos, de la otra ciencia materialista. La crítica histórica ha tomado las más curiosas y contradictorias posiciones contra el Cristianismo dogmático y positivo, y aunque el objeto de esa campaña era solamente destruir, sin especial interés por compensar los valores que combatía, no ha llegado aún al éxito, porque el Cristianismo dogmático y categórico se muestra en todas partes poderoso, y en el terreno científico, arrollador.

Pero aun en las almas desiertas de firme fe y de firme ciencia cristiana las negaciones contrarias no han dejado más que dudas atormentadoras. Las tremendas afirmaciones del Cristianismo siguen, como esfinges terroríficas, siempre en pie, allá en el fondo de la razón, impasibles, mirando de

frente, porque la conjuración de los sofismas no ha hecho pestañear el misterio de su mirada. La duda a que han dado expresión tantos poetas modernos en dolientes estrofas pide una solución definitiva, que será la de los más graves problemas humanos.

Antes hemos visto qué significa el Cristianismo para el Arte. Aquí tratamos de lo que significa para el artista. Porque el artista, por fortuna o por desgracia suya, siente más que nadie los naturales presentimientos de lo infinito y alcanza en sus intuiciones profundidades proféticas. El artista de genio no se contenta, como los mercaderes de erudición superficial, con suscitar cuestiones y dudas: él pide respuestas categóricas para problemas inminentes, sabias afirmaciones contra la duda torturadora.

Ahora bien: para la honda tristeza que deja en el corazón la no saciada sed de placer infinito; para las dolorosas exigencias del amor perfecto y eterno; para la lucha sangrienta que se libra en todo corazón humano entre la conciencia y la pasión; para la necesidad de redención libertadora que rompa las cadenas de las almas; para oír la última palabra en los arcanos científicos del mundo humano y del universo; para la innata inclinación a la fe en Dios y a la esperanza en la eternidad, no hay más que una respuesta satisfactoria.

Esa respuesta — y tal es la suprema conclusión de este libro — es la fórmula invariable de fe y sabiduría que repite la Iglesia católica hace veinte siglos: "Creo en Dios Padre todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, y en Jesucristo, su único Hijo, Nuestro Señor..."

APÉNDICE

APÉNDICE

Autores colombianos citados en la I parte, II sección.

- Alvarez Henao*, Enrique (1871-1914).
Arboleda, Julio (1817-1862).
Arciniegas, Ismael Enrique (1865).
Caro, José Eusebio (1817-1853).
Caro, Miguel Antonio (1844-1904).
Casas, José Joaquín (1869).
Céspedes, Angel María (1892).
Fallon, Diego (1834-1905).
Fernández, Enrique Wenceslao (1858).
Flórez, Julio (1865-1923).
Gómez Jaime, Alfredo (1878).
Gómez Restrepo, Antonio (1869).
González Camargo, Joaquín (1865-1885).
Gutiérrez, Francisco Antonio (1848-1923).
Gutiérrez González, Gregorio (1827-1872).
Martínez Mutis, Aurelio (1884).
Mejía, Epifanio (1838-1913).
Mora, Luis María (1869).
Nieto, Ricardo (1878).
Núñez, Rafael (1825-1894).
Ortiz, José Joaquín (1814-1892).
Pombo, Rafael (1833-1912).
Rasch Isla, Miguel (1889).
Rivera, José Eustasio (1889).
Silva, José Asunción (1860-1896).
Torres, Carlos Arturo (1867-1911).
Uribe, Diego (1867-1922).
Valencia, Guillermo (1873).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA (1)

- ACHIM VON ARNIM (L.).—*Des Knaben Wunderhorn*.—Heidelberg, 1806-1808.
- ALLARD (P.).—*Les esclaves crétiens depuis les premiers temps de l'Eglise jusqu'à la fin de la domination romaine en Occident*.—París, 1900.
- ÁÑEZ (J.).—*Parnaso Colombiano*.—Bogotá, 1886-1887.
- ARANGO VÉLEZ (D.).—*Psicología lírica*.—Bogotá, 1924.
- ARBOLEDA (J.).—*Poesías*.—Nueva York, 1883.
- ARCINIEGAS (I. E.).—*Poesías*.—Caracas, 1897.
- ARISTÓTELES.—*Opera omnia* (Edit. Acad. Reg. Borussia).—Berlín, 1831.
- ARNDT (E. M.).—*Gedichte*.—Berlín, 1860.
- AZORÍN (J. MARTÍNEZ RUIZ).—*Rivas y Larra: Razón social del romanticismo en España*.—Madrid, 1916.
- AZUERO, LOPE DE (TOMÁS MÁRQUEZ).—Artículos críticos sobre varios poetas actuales de Colombia, en *El Espectador*.—Bogotá, 17 abril 1921.
- BÉCQUER (G. A.).—*Obras*.—Madrid, Sevilla, 1904.
- BELL (A.).—*Contemporary Spanish Literature*.—New York, 1925.
- BIESE (A.).—*Die Entwicklung des Naturgefühles*.—Leipzig, 1882, 1884, 1888.

(1) No presento aquí una bibliografía del romanticismo—que ocupa ya varios volúmenes—, sino de las obras citadas en el texto de este libro o utilizadas inmediatamente para él. Aun la bibliografía de la romántica colombiana es incompleta, pues la remota distancia de la patria en que he tenido que llevar a término este trabajo me hizo imposible el manejar parte de los libros referentes al tema y especialmente las obras de los poetas jóvenes actuales. Sin embargo, aunque por esa dificultad pueden resultar en el libro detalles imperfectos que actualmente no estoy en capacidad de compulsar, confío firmemente en que la concepción general y las partes sustanciales del conjunto de este estudio no han de parecer ni débil ni desequilibradamente construídas.

- BLÜMNER (H.).—*Leben und Sitten der Griechen*.—Leipzig, 1887.
- BÖHL DE FABER (J. N.).—*Floresta de rimas antigas castellanas*.—Hamburgo, 1821.
- BOILEAUX.—*Oeuvres*.—París, 1913.
- BORIS DE TANNENBERG (M.).—*La poesieⁱ castillane contemporaine*.—París, 1889.
- BRENTANNO (K.).—*Gedichte*.—Paderborn, 1898.
- BRUNETIÈRE.—*L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, I. París, 1890.
- *Manuel d'histoire de la littérature française*.—París, 1925.
- BUDDENHAGEN (F.).—*Antiquiorum poetarum philosophorumque graecorum de matrimonio sententiae e quibus mediae novaeque comoediae judicia locique communes illustrantur. Dissertatio*.—Zurich, 1919.
- BURCKHARDT (J.).—*Die Kultur der Renaissance in Italien*.—Leipzig, 1904.
- BYRON, LORD.—*The Poetical Works*.—New York, 1851.
- CALDERÓN DE LA BARCA.—*Teatro escogido* (Edición de la Real Academia Española).—Madrid, 1868.
- Cambridge History of English Literature*.—Cambridge.—En publicación desde 1907.
- CANSINOS-ASSENS (R.).—*Poetas y prosistas del novecientos. España y América*.—Madrid, 1919.
- CARO (J. E.).—*Poesías*.—Madrid, 1885.
- CARO (M. A.).—*Sonetos de aquí y allí*. Traducciones y refundiciones. Curacao, 1891.
- CASAS (J. J.).—*Crónicas de aldea*.—Bogotá, 1919.
- *Discurso de recepción en la Academia Colombiana de la Lengua*. (Sobre la poesía nacional).—Bogotá, 1919.
- *Semblanza de Diego Fallon*.—Bogotá, 1916.
- CEJADOR Y FRAUCA (J.).—*Historia de la lengua y literatura castellanas*.—Madrid, 1915-19.
- CESTRE (CH.).—*La révolution française et les poètes anglais*.—París, 1906.
- COESTER (A.).—*The literary History of Spanish America*.—New York, 1916.
- CORTÉS (N. A.).—*Zorrilla: Su vida y sus obras*.—Valladolid, 1917.
- CORTÉS (D.).—*Obras*.—Madrid, 1894.
- CHARLIER (G.).—*Le sentiment de la nature chez les romantiques français*. (Mémoires de l'Académie Royale Belgique).—Bruxelles, 1913.
- EICHENDORFF (J.), FREIHERR VON.—*Gedichte*.—Leipzig, 1892.

- ENGEL (E.).—*Geschichte der deutschen Literatur*.—Leipzig, 1922.
- ESPRONCEDA (J. DE).—*Obras poéticas*.—París, 1848.
- EURÍPIDES.—*Opera omnia*.—Leipzig, 1878-1901.
- FAGUET (E.).—*Etudes littéraires sur le Dix-neuvième siècle*.—París, 1887.
- FALLON (D.).—*Poesías*.—Bogotá, 1882.
- FARNELL (L. R.).—*Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*.—Oxford, 1921.
- *The Higher Aspects of Greek Religion*.—London, 1912.
- FERNÁNDEZ (E. W.).—*Versos*.—Londres, 1896.
- FICHTE (J. G.).—*Grundlage und Grudriss der gesamten Wissenschaftslehre*.—Jena, 1794.
- *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre*.—Weimar, 1794.
- FLASKAMP (Ch.).—*Die deutsche Romantik*. Ein Vortrag aus dem Jahre 1912.—Warendorf in W.
- *Ein Nachwort über die Deutsche Romantik*.—Ibíd., 1917.
- FLÓREZ (J.).—*Fronda lírica*.—Barranquilla, 1922.
- FRÖBES (J.), S. J.—*Lehrbuch der experimentellen Psychologie*.—Freiburg im Br., 1920, 1923.
- GARCÍA CALDERÓN (V.).—*Del Romanticismo al Modernismo*.—Tours, 1910.
- GAUTIER (TH.).—*Histoire du romantisme*.—París, 1873.
- GOETHE.—*Gesammelte Werke*.—Stuttgart, 1869.
- GOLDBERG (I.).—*La literatura hispanoamericana*. (Vers. castellana por R. Cansinos-Assens.)—Madrid, Editorial América.
- GÓMEZ RESTREPO (A.).—Breve reseña de la literatura colombiana. *Revue Hispanique*, París y Nueva York, 1918, t. XLIII. (Reproducida y algo aumentada en Ediciones Colombia, Bogotá, 1926.)
- *Ecos perdidos*. Versos.—París, 1893.
- *Literatura colombiana a mediados del siglo XIX*.—Bogotá, 1926.
- GONZÁLEZ PALENCIA (A.).—V. HURTADO (J.).
- GOTHEIN (E.).—*Die Welt. anschauung der Renaissance*. En "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts".—Frankfurt at Main, 1904.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ (G.).—*Poesías*.—París, 1888.
- HARDENBERG (F. VON).—V. NOVALIS.
- HAYM (H.).—*Die romantische Schule*.—Berlín, 1920.
- HEGEL (G. W. F.).—*Vorlesungen über die Aesthetik*.—Berlín, 1835, 1837, 1838.
- HELLINGHAUS (O.).—*Bibliothek der deutscher Klassiker für Schule und Haus*.—Freiburg im Br., 1922.

- HERODOTO.—*Opera*.—Leipzig, 1893.
- HÖLDERLIN (J. CH. F.).—*Dichtungen*.—Tübingen, 1884.
- HOMERO.—*Opera omnia*.—Leipzig, 1889.
- HORACIO. *Opera omnia*.—Zurich, 1838.
- HUGO (V.).—*Oeuvres complètes*.—París, 1880-1885.
- HURTADO Y J. DE LA SERNA (J.) (En colaboración con A. González Palencia).—*Historia de la literatura española*.—Madrid, 1925.
- ISAZA (E.).—*Antología colombiana*.—París, 1912.
- JENOFONTE.—*Memorabilia*.—Leipzig, 1889.
- JOUBERT (J.).—*Pensées*.—París, 1911.
- KEATS (J.).—*The complete Works*.—Glasgow, 1900-1901.
- KLEIST (H. VON).—*Gesammelte Schriften*.—Stuttgart, 1894.
- KNIGHT (W.).—*The Life of William Wordsworth*.—Edimburg, 1889.
- KÖRNER (TH. K.).—*Leier und Schwert*.—Berlín, 1814.
- LAMARTINE (A. DE).—*Oeuvres complètes*.—París, 1860.
- LANCEY FERGUSON (J.).—*American Literature in Spain*.—New York, 1916.
- LANGBERN (J.).—*Rembrandt als Erzieher*.—Leipzig, 1922.
- LANSON (G.).—*Histoire illustrée de la littérature française*.—París, 1923.
- LESSING.—*Gesammelte Werke*.—Leipzig, 1856.
- LEVAILLANT (M.).—*Lamartine. Oeuvres choisies*.—París, 1925.
- LEWY (H.).—*De civili conditione mulierum graecarum*.—Breslau, 1885.
- LINDWORSKY (J.), S. J.—*Psicología experimental*. (Trad. castellana por J. A. Menchaca, S. J.)—Bilbao, 1923.
- LUCRECIO.—*De natura rerum*.—Berlín, 1871.
- MANZONI (A.).—*Opere varie*.—Milán, 1845.
- MARTÍNEZ MUTIS (A.).—*La epopeya del cóndor*.—Bogotá, 1913.
- *Mármol*.—Santiago de Chile.
- MELTZER (H.).—*Die Vorstellungen der alten Griechen vom Leben nach dem Tode*.—Hamburg, 1900.
- MENÉNDEZ Y PELAYO (M.).—*Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid, 1894.
- *Historia de las ideas estéticas en España*.—Madrid, 1883-1891.
- Ensayos y estudios de crítica literaria en la "Colección de Escritores Españoles".—Madrid, tomos 15, 22, 95, 106, 118, 136 y 137.
- MILTON (J.).—*Works*.—Cambridge, 1877.
- MONCAREY (M.).—V. PARVILLEZ (A. DE).
- MÜLLER-FREIENFELS (R.).—*Psychologie der Kunst*.—Leipzig, 1912.

- MUSSET (A. DE).—*Oeuvres complètes*.—París, 1888.
- NIETO CABALLERO (L. E.).—*Libros colombianos*.—Bogotá, 1925.
- NIETO (R.).—*Cantos de la noche*.—Bogotá, 1924.
- NILSSON (M. P.).—*A History of Greek Religion*.—Oxford, 1925.
- V. WIDE (S.).
- NOTOR (G.).—*La femme dans l'antiquité grèque*.—París, 1901.
- NOVALIS (F. VON HARDENBERG).—*Schriften*.—Stuttgart, 1837.
- NÚÑEZ (R.).—*Poesías*.—Bogotá, 1914.
- ORÍ (E. DE).—*Parnaso colombiano*.—Cádiz, 1914.
- ORTIZ (J. J.).—*Poesías*.—Bogotá, 1880.
- PARVILLEZ (A. DE). (En colaboración con M. Moncarey).—*La littérature française*.—París, 1924.
- PERES (E. A.).—*Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study*. (*Revue Hispanique*, t. LVIII).—New-York-París, 1923.
- PERCY (TH.).—*Reliques of Ancient English Poetry*.—Weimar, 1893.
- PETTAZZONI (R.).—*La Religione nella Grecia Antico fino ad Alessandria*.—Bologna, 1921.
- PIÑEYRO (E.).—*El romanticismo en España*.—París, 1904.
- PLATÓN.—*Opera omnia*. (Ed. God. Stallbaumius).—Leipzig, 1867.
- POMBO (R.).—*Poesías*.—Bogotá, 1916-1917.
- RASCH ISLA (M.).—*Cuando las hojas caen...*—Bogotá, 1923.
- *La visión*. Poema en dos cantos.—Bogotá, 1925.
- *Para leer en la tarde*.—Bogotá, 1921.
- RICHTER (J. P.).—*Vorschule der Aesthetik*.—Leipzig, 1923.
- RIDDER (A. DE).—*De l'idée de la mort en Grèce à l'époque classique*.—París, 1886.
- RIVAS GOOT (J. M.).—*La lira nueva*. (Colec. de poes. colombianas).—Bogotá, 1886.
- RIVERA (J. E.).—*Tierra de promisión*.—Bogotá, 1926.
- ROHDE (E. VON).—*Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*.—Tübingen, 1907.
- RUANO (J. M.), S. J.—*Resumen histórico crítico de la literatura colombiana*.—Bogotá, 1925.
- RUBÍO Y LLUCH (A.).—*Estudios hispanoamericanos*. 1889-1922.—Bilbao, 1923.
- RÜCKERT (F.).—*Poetische Werke*.—Frankfurt, 1881.
- SAMTER (E.).—*Die Religion der Griechen*.—Leipzig, 1914.
- SCHENCKENDORF (M.).—*Samtliche Gedichte*.—Stuttgart, 1878.
- SCHILLER.—*Samtliche Werke*.—Stuttgart, 1836.
- SCHLEGEL (A. W.).—*Samtliche Werke*.—Leipzig, 1846-1847.

- SCHLEGEL (F.).—*Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*. (Edit. por O. F. Walzel.)—Berlín, 1890.
- *Samtliche Werke*.—Viena, 1846.
- SCHLEIERMACHER (F.).—*Reden über die Religion*. (En "Eine Auswahl seiner Werke".)—Leipzig, 1910-1913.
- SHELLEY (P. B.).—*The Poetical Works*.—London, 1876-1877.
- SILVA (J. A.).—*De sobremesa*.—Bogotá, 1925.
- *Poesías*.—Barcelona, 1908.
- STAEL (MME. DE).—*Oeuvres complètes*.—París, 1820-1821.
- STORCK (K.).—*Deutsche Literaturgeschichte*.—Stuttgart, 1920.
- STRICH (F.).—*Deutsche Klassik und Romantik*.—Munich, 1924.
- TAINÉ (H.).—*Histoire de la littérature anglaise*.—París, 1897.
- TIECK (J. L.).—*Schriften*.—Berlín, 1828-1846.—V. WACKENRODER.
- TORRES (C. A.).—*Poemas simbólicos. Némesis. El vencido*.—Bogotá, 1899.
- TURCHI (N.).—*Fontes Historiae Mysteriorum Aevii hellenistici*.—Roma, 1923.
- URIBE (D.).—*Selva*.—Bogotá, 1895.
- VALENCIA (G.).—*Ritos*.—Bogotá, 1898.
- VALERA (J.).—*Cartas americanas*.—Madrid, primera serie, 1889; segunda serie, 1890.
- VARGAS TAMAYO (J.).—*Las cien mejores poesías (líricas) colombianas*.—Madrid, 1924.
- VERGARA Y VERGARA (J. M.).—*Historia de la literatura en Nueva Granada desde la conquista hasta la independencia (1538-1820)*.—Bogotá, 1905.
- VIRGILIO.—*Opera omnia*.—Leipzig, 1894-1895.
- VOSSLER (K.).—*Sprache als Schöpfung und Entwicklung*.—Heidelberg, 1905.
- *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*.—Munich, 1923.
- WACKENRODER (W. H.) (En colaboración con J. L. Tieck.—*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.—Leipzig, 1921.
- WALLON (H.).—*Histoire de l'esclavage dans l'antiquité*.—París, 1879.
- WALZEL (O.).—*Deutsche Romantik*.—Leipzig, 1923.
- WARTON (TH.).—*Pleasures of Melancholy*.—Oxford, 1747.
- WIDE (S.) (En colaboración con M. P. Nilsson).—*Griechische und römische Religion*.—Leipzig, 1922.
- WORDSWORTH (W.).—*The Poetical Works*.—Edimburg, 1882-1886.

- WÜLKER (R.).—*Geschichte der englischen Literatur*.—Leipzig-Viena, 1906-1907.
- ZACH (F.).—*Moderne oder katholisches Kulturideal?*—Freiburg im Br., 1925.
- ZELLER (E.).—*Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*.—Leipzig, 1919.
- ZORRILLA (J.).—*Obras poéticas*.—París, 1847-1852.

ÍNDICE GENERAL DE AUTORES

INDICE GENERAL DE AUTORES

(Los números indican las páginas.)

- AKENSIDE, 55.
ALVAREZ HENAO, 181, 182.
ANACREONTE, 364.
ARANGO VELEZ, 160.
ARATO, 358.
ARBOLEDA, 169, 231, 248, 249, 270, 271.
ARCINIEGAS, 290, 292.
ARIOSTO, 79.
ARISTOTELES, 352, 360, 363, 384.
ARNDT, 45, 46.
ARNIM (von), 37, 45.
ARVERS, 222.
AZUERO (Don Lope de), 229.
BAYONA POSADA (J.), 241.
BEATTIE, 55.
BECQUER, 119, 129-134, 136, 137, 140, 141, 144-48, 200, 237, 390, 394.
BLÜMNER, 363.
BÖHL DE FABER, 119, 317.
BOILEAU, 90, 95, 315-318, 343.
BOISSAREE (Hermanos), 37.
BORIS DE TANNENBERG, 132.
BOSSUET, 18.
BOWLES, 55, 56.
BRENTANNO, 37, 38, 40, 45-47.
BRUNETIERE, 18.
BUDDENHAGEN, 363.
BYRON, 63, 67, 68, 70-72, 76, 78, 80, 82-84, 92, 93, 117, 120-123, 159, 170, 236, 289, 314, 390, 393.
CALDERON, 37, 119, 289.
CAMOENS, 343.
CARO (J. E.), 160, 169, 173, 174, 187, 188, 195, 210, 211, 222, 241, 242, 251, 259, 269, 270, 272, 281, 304-305, 307.
CARO (M. A.), 197, 198, 283, 284, 308.
CASAS (J. J.), 171, 177, 178, 183, 190, 191, 216, 217, 246, 261, 277, 278, 280, 281, 294, 295, 299.
CEJADOR Y FRAUCA, 131, 138, 350.
CERVANTES, 37.
CESPEDES (A. M.), 175, 176, 224, 225.
CLEANTE, 358.
COESTER, 160.
COLERIDGE, 45, 56-60, 63, 69, 70, 72, 76, 78, 79, 81, 84, 315, 390, 393.
COLLINS, 56.
CORNEILLE, 343.
CORNELIUS, 37.
CORTES (D.), 317, 350.
COWPER, 55.
CHATEAUBRIAND, 90, 91, 159, 315, 390, 394, 396.
EICHENDORFF, 31, 47.
EICHHORN, 37.
ENGEL, 32.
ESPRONCEDA, 119-124, 135, 136, 138, 140-144, 159, 237, 255, 490, 494.
EURIPIDES, 352, 373.
FALLON, 171, 179, 180, 240, 295.
FERNANDEZ (E. W.), 173, 239, 245, 246, 251, 284, 285, 298, 299.
FERRAN Y FORNIES, 237.
FICHTE, 29, 30, 33.
FLOREZ (J.), 175, 219, 233, 243, 244, 303, 304.

- GAUTIER (Th.), 101, 280, 349, 350.
 GODOFREDO DE ESTRASBURGO, 407.
 GOETHE, 27, 28, 41, 44, 48, 91, 100, 236, 390, 393.
 GOMEZ JAIME, 220, 221, 274.
 GOMEZ RESTREPO, 160, 173, 196, 300.
 GONZALEZ CAMARGO, 234, 235.
 GRAY, 56.
 GRIMM (Hermanos), 37.
 GUTIERREZ (F. A.), 286.
 GUTIERREZ GONZALEZ, 160, 172-174, 178, 192, 193, 199-201, 232, 250-252, 261, 280, 285, 286.
 HALLER (von), 37.
 HARDENBERG (V. NOVALIS.),
 HARTZENBUSCH, 125.
 HAYM, 29.
 HEGEL, 296, 350, 354, 377.
 HEMSTERHUIS, 29.
 HERDER, 27, 29.
 HERODOTO, 351, 355.
 HESIODO, 351, 355.
 HÖLDERLIN, 38, 46, 236.
 HOMERO, 351, 353, 363, 372-374, 403.
 HORACIO, 121, 364, 381.
 HUGO (V.), 89, 94-98, 102, 104, 105, 107-109, 111-113, 125, 127, 135, 237, 394.
 HUMBOLDT (Hermanos), 37.
 JENOFONTE, 363.
 JOUBERT, 332.
 KANT, 29.
 KASTNER, 280.
 KEAN, 84.
 KEATS, 63, 64, 74, 75, 78, 83, 84, 108, 232, 390, 393.
 KEMPIS, 247.
 KLEIST, 45.
 KLINGER, 27.
 KLOPSTOCK, 27, 48, 241.
 KÖRNER (Teod.), 45.
 LAMARTINE (A. de), 89, 91-94, 101-103, 106-111, 113, 150, 199, 237, 244, 265, 289, 390, 394.
 LAMARTINE (Mme. Valent. de), 110.
 LANCEY FERGUSON, 118, 129.
 LANGBEHN, 296.
 LANSON, 18, 93, 333, 379, 396.
 LECONTE DE LISLE, 119.
 LISTA, 121.
 LOPE DE VEGA, 119, 343.
 LOZANO (Ab.), 159.
 LUCRECIO, 247, 381.
 MAITIN, 159.
 MANRIQUE (J.), 251.
 MARQUEZ (T.), (V. AZUERO Don Lope de).
 MARTINEZ MUTIS, 168, 181, 181, 184-186, 212-214, 220, 225, 233, 234, 246, 247, 268, 275-279, 285.
 MEJIA, 183, 184.
 MELENDEZ VALDES, 121.
 MENENDEZ PELAYO (M.), 21, 35, 231, 265, 308, 325, 350, 396.
 MILTON, 342, 343.
 MOLINA (Tirso de), 119.
 MONTES DEL VALLE, 173.
 MORA, 171, 191, 192, 256, 257.
 MORILLOT, 99.
 MÖSSER, 37.
 MOTTE FOUQUE (De la), 45.
 MÜLLER (J. von), 37.
 MUSSET, 89, 98-100, 102, 105, 106, 108, 110-114, 119, 237, 246, 300, 390, 395-397, 406.
 NIETO CABALLERO (L. E.), 160.
 NIETO (R.), 160, 188, 189, 194, 221, 222, 241, 273.
 NILSSON. (V. WILDE.)
 NOMBELA, 131.
 NOTOR, 363.
 NOVALIS (Hardenberg), 31-35, 38, 39, 42-45, 280.
 NUÑEZ DE ARCE, 178.
 NUÑEZ (R.), 167, 173, 177, 186-188, 197, 199, 200, 208, 209, 230, 231, 239, 241, 249, 250, 252, 257, 272, 284, 299, 303.
 ORTIZ, 170, 173, 176, 189, 190, 245.
 OBERBECK, 37.
 PASCAL, 18, 129.
 PERCY, 55.

- PETAZZONI, 355, 369, 372.
 PETRARCA, 343.
 PINDARO, 403.
 PLATON, 29, 352, 360, 363, 369, 381.
 POMBO, 160, 172, 173, 176-179, 187, 193-195, 201-203, 223, 233, 238, 239, 242, 243, 247, 250, 251, 253-255, 257-259, 267, 272, 289, 290, 294-296, 300-302, 305-307.
 POPE, 55, 63, 235, 313, 314.
 PROPERCIO, 364.
 QUINTANA, 121.
 RACINE, 18, 98.
 RASCH ISLA, 224, 241, 255, 259, 260, 268, 269.
 RICHTER, 350.
 RIVAS (Duque de), 124.
 RIVAS GROOT, 239, 247, 292, 293.
 RIVERA, 170, 172, 174, 175, 184, 211, 212, 215, 225, 226, 229.
 RODRIGUEZ CORREA, 129, 137.
 ROHDE, 369, 372.
 ROJAS (Fern. de), 407.
 RONSARD, 108.
 ROUSSEAU, 90, 92, 169.
 RÜCKERT, 45.
 SAFO, 364, 406.
 SAINT-PIERRE, 91.
 SAMTER, 353, 355, 368, 369, 372.
 SAVIGNY, 37.
 SHADOW, 37.
 SCHELLING, 29, 33.
 SCHENCKENDORFF, 45.
 SCHILLER, 27, 28, 36, 44, 45, 48, 241, 296, 350, 390, 393.
 SCHLEGEL (Aug. Guill.), 30, 34, 36, 37, 41, 48, 94, 250, 312, 313, 315, 317, 350, 382, 392.
 SCHLEGEL (Fed.), 28-35, 37-39, 41, 42, 44, 45, 312, 392.
 SCHLEIERMACHER, 29, 31, 33, 35.
 SCHUBERT, 37.
 SCOTT, 63, 78.
 SHAKESPEARE, 28, 37, 64, 84, 98, 117, 183.
 SHELLEY, 63, 64, 67, 73, 74, 76-78, 83, 84, 129, 390, 393.
 SHENSTONE, 55.
 SILVA, 168, 195, 196, 218, 219, 223, 224, 247, 248, 252, 259, 275, 287-289.
 SOCRATES, 363.
 SOFOCLES, 403.
 SOUTHEY, 56, 57.
 STAEL (Mme.), 91, 315, 316, 350.
 STRICH, 187, 350.
 SULLY-PRUDHOMÉ, 119.
 TAINE, 100.
 TASSO, 79.
 TEOCRITO, 364.
 THOMSON, 55, 84.
 TIBULO, 364.
 TIECK, 32, 34, 37, 42, 46.
 TOLLAND, 54.
 TORRES, 240, 279, 280, 287.
 URIBE (D.), 209, 210, 248, 258, 281.
 VALENCIA (G.), 168, 182, 183, 238, 260, 282, 296-298.
 VIRGILIO, 374.
 VOLTAIRE, 92, 100, 396, 397.
 VOSSLER, 12, 117, 335.
 WACKENRODER, 34.
 WAGNER, 37.
 WALZEL, 29, 32.
 WARTON, 55, 56.
 WEBER, 37.
 WILDE Y NILSSON, 353, 355, 369, 370, 372.
 WESLEY, 55.
 WINCKELMANN, 29.
 WORDSWORTH (Dorotea), 59, 66.
 WORDSWORTH (Guill.), 45, 56-63, 66, 67, 69, 70, 75, 78, 79, 81, 82, 84, 313-315, 390, 393.
 YOUNG, 84.
 ZOLA, 22.
 ZORRILLA, 119, 124-129, 135-137, 139, 140, 144, 150, 390, 394.

ÍNDICE DE MATERIAS

ÍNDICE DE MATERIAS

	Páginas
PRÓLOGO	9

PRIMERA PARTE

Caracterización de la lírica romántica

PRIMERA SECCIÓN

Caracterización de la lírica en cuatro románticas europeas por método histórico-crítico

CAPITULO PRIMERO

Ideas generales sobre la investigación de los caracteres de la lírica romántica	17-24
--	-------

CAPITULO II

Lírica romántica alemana.....	25-49
-------------------------------	-------

- § I. Ideas precursoras, 27.
- § II. La evolución psicológica: 1. Filosofía y moral, 28.—
2. Aspiración del infinito, 30.—3. Religión, 33.—4. Histo-
ria medieval y cristiana, 34.
- § III. La lírica: 1. El sentimiento del infinito, 37.—2. El re-
cuerdo, 40.—3. El sentimiento del infinito y el recuerdo en
el amor, 41.—4. La patria, 44.—5. La naturaleza, 46.—
6. Formas métricas, 47.
- § IV. Síntesis de los caracteres románticos en la lírica, 48.

CAPITULO III

Lírica romántica inglesa.....	53-85
-------------------------------	-------

- § I. Ambiente precursor y sus causas, 53.
- § II. Wordsworth y Coleridge: 1. Su época de transición, 56.
2. La evolución psicológica, 58.—3. El arte y la vida, 61.

- § III. Ampliación romántica en tres poetas jóvenes: 1. Byron, 63.—2. Shelley, 64.—3. Keats, 64.
- § IV. Caracteres de la lírica romántica: 1. El sentimiento del más allá, 66.—2. En el amor, 71.—3. En la melancolía, 74.—4. En la naturaleza, 75.—5. Sentido medieval, 78.—6. La patria, 80.—7. Forma externa, 83.
- § V. Síntesis de los caracteres románticos en la lírica, 84.

CAPITULO IV

Lírica romántica francesa..... 89-114

- § I. El medio ambiente y precursores, 89.
- § II. Tres grandes románticos. Su vida en su arte: 1. A. de Lamartine, 91.—2. Víctor Hugo, 94.—3. A. de Musset, 98.
- § III. Los caracteres románticos: 1. El concepto del arte, 101.—2. La visión de la naturaleza, 102.—3. El sentimiento del amor, 106.—4. La tristeza, 108.—5. El infinito, 110.—6. La patria, 113.

CAPITULO V

Lírica romántica española..... 115-148

- § I. Medio ambiente, 118.
- § II. La vida en el arte de tres grandes románticos: 1. José de Espronceda, 120.—2. J. Zorrilla, 124.—3. G. Adolfo Bécquer, 129.
- § III. Los caracteres románticos: 1. El concepto del arte, 135.—2. El patriotismo, 136.—3. La naturaleza, 138.—4. El amor y el sentimiento del infinito, 145.

CAPITULO VI

Breve resumen de los caracteres románticos en la lírica europea 151-154

SEGUNDA SECCIÓN

Caracterización de la lírica en la poesía colombiana
por un método crítico-psicológico

CAPITULO PRIMERO

Ideas generales sobre la poesía colombiana y sobre su lírica romántica en el presente estudio..... 157-164

- § I. La poesía lírica en Colombia, 157.
- § II. Punto de vista tomado en esta segunda sección al estudiar los caracteres románticos en la lírica colombiana, 161.

CAPITULO II

El mundo externo.....	167-203
§ I. El poeta romántico es consciente de su visión supra-sensible, 167.	
§ II. La naturaleza: 1. En general, 168.—2. La selva, 169. 3. La planta, 171.—4. El agua, 172.—5. El viento y las brisas, 174.—6. La luz y el crepúsculo, 175.—7. La luna, 178.—8. El cielo, 180.—9. El mundo animal, 181.	
§ III. La patria, 186.	
§ IV. Las artes, 190.	
§ V. El hombre, 194.	
§ VI. El amor, 198.	

CAPITULO III

La proyección del alma sobre el mundo visible.....	207-226
§ I. La naturaleza, 208.	
§ II. El arte, 215.	
§ III. El hombre, 217.	
§ IV. El amor, 221.	
§ V. El infinito, 225.	

CAPITULO IV

El mundo interior.....	229-261
§ I. Del mundo interior en general: 1. Los románticos hablan de un mundo interior, 230.—2. Ese mundo es el espíritu, libre, inmortal, 231.—3. Abismo interior, 231.—4. Cielo interior, 233.	
§ II. El dualismo humano, 235.	
§ III. El amor, 241.	
§ V. El dolor: 1. Tema romántico, 244.—2. Grandeza del dolor, 246.—3. Dolor y amor, 247.—4. El amor al dolor, 248.	
§ V. El recuerdo: 1. La belleza del recuerdo; 250.—2. El recuerdo y la esperanza, 252.—3. El recuerdo y el amor, 253.	
§ VI. El arte: 1. Concepto del arte, 256.—2. La vida interior y la forma del arte, 258.—3. El arte y el amor, 259. 4. El arte y el infinito, 260.	

CAPITULO V

El mundo superior.....	265-308
§ I. La objetividad superior: 1. La fe, 267.—2. La esperanza, 268.—3. El cristianismo, 269.—4. Dios, 271.—5. Cristo, 272.—6. María, 277.—7. El cielo, 279.—8. La virtud, 281.	

- § II. El destino humano: 1. El *más allá*, 283.—2. Ante la muerte, 285.—3. La duda, 286.—4. La inmortalidad, 290.
- § III. A lo infinito por lo finito: 1. Por la naturaleza, 294.—2. Por el arte, 296.—3. Por el dolor, 298.—Por el amor, 300.
- § IV. Una pregunta importante, 307.

SEGUNDA PARTE

Concepto romántico del arte y concepción romántica de la vida

CAPITULO PRIMERO

Cuestión histórica y teórica del concepto romántico del arte. 311-346

- § I. Cuestión histórica: 1. En la romántica alemana, 312.
2. En la romántica inglesa, 313.—3. En la romántica francesa, 315.—4. En la romántica española, 317.—5. Problema importante, 317
- § II. El problema estético de la verdad artística. I. De la verdad y el arte en general: 1. La verdad objetiva, 319.—2. La verdad lógica, 320.—3. La verdad psicológica, 321.
4. La verdad artística, 322.—5. La verdad objetiva y la verdad artística, 323.—6. La verdad ética y la verdad artística, 326.—7. La verdad artística y la poesía lírica, 327.
- II. La forma de arte: 1. De la forma de arte en general, 329.—2. La forma interna, 335.—3. La forma externa, 337.—4. Las formas externas, 338.—5. La imitación clásica, 341.

CAPITULO II

La concepción cristiana y la concepción griega de la vida en sus relaciones con el arte..... 349-385

Breve introducción, 349.

- § I. La concepción teológica: 1. Idea griega, 352.—2. Idea cristiana, 354.
- § II. La concepción filosófica: I. El hombre: 1. Idea del hombre en general: a) Idea griega, 356.—b) Idea cristiana, 358.—2. Dos aspectos especiales: A) La libertad humana: a) Idea griega, 359.—b) Idea cristiana, 361.—B) Concepto del amor, en especial correspondiente al concepto del hombre y de la vida: a) En Grecia, 362.—b) En el cristianismo, 364.—II. La naturaleza: 1. Idea griega, 365.—2. Idea cristiana, 366.
- § III. Idea de las relaciones entre el hombre y la divinidad (concepción religiosa): I. El culto de la divinidad:

1. Idea griega, 368.—2. Idea cristiana, 369.—II. La concurrencia de la acción divina en la vida de los hombres: 1. Idea griega, 370.—2. Idea cristiana, 371.—III. Relaciones entre el hombre y la divinidad después de la vida terrestre: 1. Idea de los griegos, 372.—2. Idea del cristianismo, 374.
- § IV. Dos caracteres psicológicos: I. Carácter de la visión: 1. En la educación griega, 376.—2. Manera de ver introducida por el cristianismo, 377.—3. Consecuencia especial (*manera de imaginar*), 378.—II. Carácter del sentimiento: 1. En la vida del pueblo griego, 380.—2. En la vida cristiana, 380.—III. Observación especial sobre *el sentimiento del infinito*: 1. Naturaleza del sentimiento del infinito, 380.—2. El sentimiento del infinito ante la naturaleza, 382.—3. Ante el hombre, 382.—4. Ante Dios, 384.—5. La dualidad humana, 385.

CAPITULO III

La concepción cristiana en los románticos..... 389-398

- § I. Observación general sobre la reacción romántica y las ideas cristianas, 389.
- § II. Las ideas cristianas y las románticas particulares: 1. Romántica alemana, 392.—2. Romántica inglesa, 393.—3. Romántica francesa, 394.—4. Romántica española, 394.—5. Musset, tipo del "hijo del siglo", 395.—6. Conclusiones, 397.

CAPITULO IV

Los errores de los románticos..... 401-410

- § I. Los errores artísticos: Libertad caprichosa: 1. En las formas artísticas, 402.—2. En el ejercicio de la imaginación, 404.—3. En el ejercicio de la sensibilidad, 405.
- § II. Los errores morales de los románticos, 406.
- § III. Los errores filosóficos de los románticos, 407.
- § IV. Razón de este capítulo, 408.

Epílogo. Dos conclusiones: I. Conclusión artística, 414.—II. Conclusión filosófica, 417.

APÉNDICE. Autores colombianos citados en la primera parte, segunda sección.....	423
BIBLIOGRAFÍA	427
ÍNDICE GENERAL DE AUTORES.....	435
ÍNDICE DE MATERIAS.....	441

IMPRIMI POTES

Emmanuel Sánchez Robles, S. J.

Prop. Prov. Tolet.

LEBENS LAUF

Der Unterzeichnete ist in Ubalá bei Bogotá (Kolumbien) am 30. juli 1891 geboren.—Nach Besuch der Elementarschule hat er eine dem deutschen humanistischen Gymnasium entsprechende Mittelschule in Bogotá absolviert. Seine höheren Studien (drei Jahre Philosophie und vier Jahre Theologie) hat er in Oña bei Burgos (Spanien) begonnen und an der philosophisch-theologischen Lehranstalt der deutschen Jesuiten in Valkenburg (Holland) beendet.

Im Winter-Semester 1925-26 wurde er an der Universität München immatrikuliert. Von da an hat er an der phil. Fakultät vier Semester zugebracht. Am 21. Mai 1926 wurden ihm zwei Semester von seinen früheren Studien angerechnet, um den Doktorgrad erwerben zu können. Er hat sich während der letzten vier Semester mit romanisch- und englisch-philologischen, deutsch-literaturgeschichtlichen, künstlerischen und geschichtlichen Studien ständig beschäftigt.

Seine Doktordissertation hat er über «El Romanticismo. Estudio de sus caracteres esenciales en la poesía lírica europea y colombiana» bearbeitet und unter der Referenz von Geheimrat Karl Vossler dem Dekanat der phil. Fakultät vorgelegt.

Er hat seine mündliche Doktorprüfung am 8. März 1927 mit der Bezeichnung «magna cum laude» bestanden.

Eduardo Ospina, S. J.

München, 1927.

